LEI 5,75

Această carte, care nu aduce nicidecum a îndrumar tehnic
cu „poleială beletristică",
ține de *literatura autentică* și poartă mărturisirea
unui mare îndrăgostit de universurile paralele
în care arta îl reflectă pe om.
Iar cum îndrăgostitul se numește Karel Čapek,
nu ne rămîne de făcut altceva decît să ne lăsăm purtați
de unda lui caldă de umor și omenie,
părăsind cu dragă inimă,
pînă la un alt prilej, preocuparea pentru o informare precisă.
Cititorului din țara noastră
i s-a înfățișat în ultimii ani o bună parte din opera lui Čapek
în tălmăcire românească.
Micul volum pe care îl are în față
îi va întregi imaginea acestui mare creator de literatură cehă,
îi va prilejui întîlnirea cu o broderie ironică înțeleaptă
în jurul unor fine observații asupra muncii
omenești creatoare și zbuciumate,
ba chiar îi va dărui (de ce nu?) și cîte ceva
despre „cum se face teatru și cum se face film".

DAN RAICU

EDITURA MERIDIANE

CUM SE FACE TEATRU

KAREL ČAPEK

CUM SE FACE FILM

Coperta: MIHAI GROSU

Karel Čapek
JAK VZNIKÁ DIVADELNÍ HRA
JAK SE DĚLÁ FILM
Orbis, Praha, 1966

KAREL ČAPEK

CUM SE FACE TEATRU

CUM SE FACE FILM

O privire în culise
Schițe umoristice
Cu 58 desene de IOSEF ČAPEK

Prefață și traducere din limba cehă
de
DAN RAICU

EDITURA MERIDIANE
București, 1971

PREFAŢĂ

Titlul mijloceşte primul contact al cititorului cu cartea. Un prim contact care, uneori, înseamnă o primă pistă falsă. Aşa de pildă, titlul acestui volum ar putea sugera multora că au de-a face cu o operă de popularizare, un îndrumar destinat publicului dornic de a arunca o privire în fabrica de spectacole, care îi rămîne de obicei tăinuită. De fapt, este vorba de mai puţin şi de mai mult decît atîta.

De mai puţin, pentru că iubitorii amănuntului exact, vor rămîne după lectură cu setea nepotolită. Nu numai pentru că lumea teatrului ceh de acum o jumătate de secol nu se suprapune cu lumea teatrului nostru de astăzi. Nu numai pentru că în cinematografie, atît de puternic pătrunsă de tehnică, cele peste trei decenii care au trecut de la scrierea paginilor despre film cîntăresc cît o epocă. Ci, înainte de orice, pentru că ambiţia preciziei i-a lipsit autorului de la bun început.

De mai mult însă, pentru că această carte, care nu aduce nicidecum a îndrumar tehnic cu „poleială beletristică", ţine de literatura autentică *şi poartă mărturisirea unui mare îndrăgostit de universurile paralele în care arta îl reflectă pe om. Iar cum îndrăgostitul se numeşte Karel Čapek, nu ne rămîne altceva de făcut decît să ne lăsăm purtaţi de unda lui caldă de umor şi omenie, părăsind cu dragă inimă pînă la un alt prilej preocuparea pentru o informare precisă.*

Această distincție între ținta aparentă și semnificația reală nu este izolată în ansamblul operei lui Čapek. Motivul științifico-fantastic, de pildă, căruia îi sînt consacrate pagini fundamentale ale operei sale, se dovedește în realitate a fi doar un pretext de meditație socială. Čapek a creat cuvîntul „robot" cu mult înaintea erei ciberneticii, în piesa R.U.R., *însă renumele acestei piese nu izvorăște din îndrăzneala fanteziei, ci din adîncimea cu care sînt puse problemele raportului dintre om și civilizația tehnică. Romanul* Krakatit *care prefigurează invenția armelor nucleare a fost scris pentru a semnala primejdia concentrării unei forțe de exterminare fără limite în mîini necontrolate de o conștiință puternică. Iar* Fabrica de absolut *este o satiră politică și anticlericală, înainte de a fi o fabulație despre utilizarea tehnică a energiei atomice.*

Tot așa Povestirile dintr-un buzunar *și* Povestirile din celălalt buzunar *rămîn pe teritoriul literaturii polițiste doar pentru cititorul grăbit. Ele sondează psihologia umană cu căldură, luciditate și înțelegere. După cum notele de călătorie* (Scrisori engleze, Imagini din Olanda, Călătorie spre Nord, Excursie în Spania), *alerte și spumoase, sînt investigații în psihologia popoarelor, care își păstrează viabilitatea după o vreme în care orice simplu reportaj turistic s-ar fi depreciat.*

Scriitorul ceh Karel Čapek a devenit universal în primul rînd ca dramaturg, deși opera sa cuprinde și proză, eseistică, ba chiar versuri. Scenei însă i-a încredințat mesajele sale fundamentale, ideile sale generoase și umane. R.U.R. — *omul și tehnica față în față,* Mama — *o dezbatere asupra eroismului,* Rețeta Makropoulos — *cu implicații atingînd sensul existenței omului,* Boala albă — *condamnare a totalitarismului despotic,* Din viața insectelor — *incursiune caricaturală în sociopatologie,* Tîlharul — *care glorifică tinerețea ca antiteză a înțepenirii, toate la un loc împlinesc portretul spiri-*

tual al lui Čapek și sînt o sinteză a darurilor sale scriitoricești. Realizarea deplină a lui Karel Čapek este în dramaturgie, iar aceasta dovedește dragostea lui pentru teatru mai convingător decît orice expresie directă a acestui sentiment pe care experții ar descoperi-o între scrierile sale.

Iar cel care ar mai căuta o dovadă, ar putea să o afle în eseul Cum se face teatru, *scris în 1925 și publicat întîi în ziare, ca suită de foiletoane. Pe atunci, scriitorul avea experiența unei activități legate de teatru, nu numai ca autor dramatic, ci și ca secretar literar și regizor. Dar în eseul său el preferă să împrumute viziunea unui actor începător, străin încă de universul misterios care îl surprinde și îl fascinează. Descoperirea teatrului este învăluită de o ironie subțire, menită să ascundă cu decență o adevărată pasiune care străfulgeră uneori. Este caricatura prietenească, surprinzînd cu agerime și exagerînd liniile caracteristice ale unei figuri pline de expresie. Candoarea profanului rătăcit prin culise îi dă posibilitate povestitorului să treacă fără rigurozitate peste laturile tehnice ale muncii teatrale și să se oprească asupra oamenilor, care îl interesează tot atît de mult fie că este vorba de regizor sau de recuziter. De aceea, acolo unde traducerea a fost nevoită să recurgă la parafrază pentru diverși termeni de specialitate sau de argot fără echivalent autohton, a putut face aceasta fără temerea că astfel de libertăți ar umbri ceea ce autorul a vrut să transmită cititorului.*

Cum se face film *este un eseu înrudit cu cel dintîi ca temă și ca formă de realizare. Tonul însă este profund deosebit. Nu numai anii care s-au adăugat la vîrsta autorului (prima apariție, de asemenea în formă de foiletoane în gazete, s-a înscris la sfîrșitul anului 1937 și primele luni din 1938) explică sarcasmul care este aici predominant, ci în primul rînd aspectul obligatoriu de întreprindere comercială care marchează cinematograful. Era, de altfel, o vreme în care filmul de artă se afirma mai mult sporadic și ca excepție.*

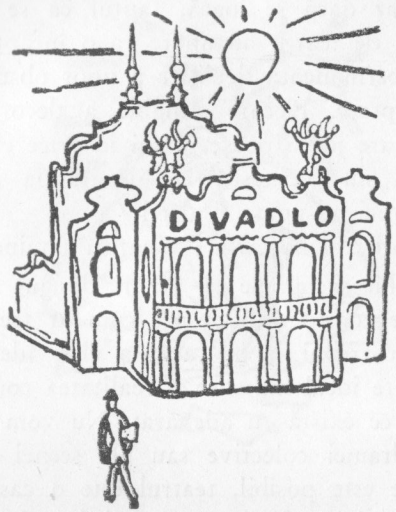
În noul eseu, alături de oamenii care muncesc din greu la realizarea unui film, priviți cu mare simpatie lucidă și cu înțelegere, își fac apariția și magnații cinematografului și oamenii de afaceri, nepăsători față de artă, față de artiști și de public, conturați fără nici un menajament. Umorul devine tăios și combativ.

Împreună cu o a treia „cozerie", intitulată Cum se fac gazetele, *cele două părți ale acestui volum s-au publicat deseori sub un titlu comun care în românește ar suna aproximativ* Cum se face una și alta. *Prima ediție a apărut în anul 1938 la Praga și a fost urmată în același an de încă două ediții, pentru ca în anii următori alte noi ediții să li se alăture.*

Cititorului din țara noastră i s-a înfățișat în ultimii ani o bună parte din opera lui Karel Čapek, în tălmăcire românească. Micul volum pe care îl are în față îi va întregi imaginea acestui mare creator de literatură cehă, îi va prilejui întîlnirea cu o broderie de ironie înțeleaptă în jurul unor fine observații asupra muncii omenești creatoare și zbuciumate, ba chiar îi va dărui (de ce nu?), și cîte ceva despre cum se face teatru și cum se face film.

DAN RAICU

CUM SE FACE TEATRU



TEATRU

CUVÎNT ÎNAINTE

Această scriere instructivă ar vrea să explice autorilor, publicului şi la urma urmei şi criticii, cum ia naştere pe scenă o piesă de teatru şi prin ce metamorfoze îi este dat să treacă înainte de a-şi desface aripile în gloria şi splendoarea premierei sale. Nu vrem să lăsăm a se crede în chip înşelător că ne-am pricepe la teatru; fapt este că nimeni nu pricepe teatrul, nici oamenii îmbătrîniţi pe scîndurile scenei, nici cei mai vechi directori, ba nici chiar referenţii. Doamne, de-ar putea şti secretarul literar dacă piesa va avea succes! De-ar putea directorul să prevadă dacă va face reţetă! De-ar avea actorul, dinainte, vreun semn că va birui! — atunci da, atunci s-ar putea face teatru în mod tot atît de liniştit şi de onorabil ca tîmplăria sau fabricarea săpunului. Teatrul însă este o artă ca arta războiului şi un hazard ca jocul de ruletă; niciodată nu se ştie dinainte cum va ieşi. Nu numai la premieră, ci şi seară de seară este minune curată faptul că

se joacă — iar dacă se joacă, faptul că se joacă pînă la sfîrşit; o piesă de teatru nu apare ca o înfăptuire a vreunui plan ci ca o permanentă depăşire a unor obstacole, nenumărate şi neaşteptate. Fiecare stinghie a decorului şi fiecare nerv al celui care joacă poate plesni în orice clipă; este drept că, de obicei, nu plesneşte, totuşi situaţia este desperată; pur şi simplu nici nu poate fi altfel.

Nu va fi vorba aici de arta dramatică şi tainele ei, ci doar de meseria teatrului şi tainele ei. Ar fi desigur mai bogate în satisfacţii nişte consideraţii despre cum ar trebui să fie teatrul şi cum ar trebui să se facă în chip ideal; dar fiecare dezbatere despre ideal maschează realitatea complicată şi sălbatecă a ceea ce există cu adevărat. Nu vom medita aici la posibilităţile dramei colective sau ale scenei constructiviste; în teatru orice este posibil, teatrul este o casă a minunilor. Cea mai mare minune însă, este însuşi faptul că merge. Dacă pe la şapte şi jumătate seara cortina se ridică, trebuie să ştiţi că aceasta este o întîmplare fericită sau de-a dreptul un miracol.

Cu toate că ne-am ferit de ispita de a vorbi aici despre Artă, am vrea totuşi să aprindem, măcar în introducere, o candelă şi divinei Muze. O veţi vedea, sărmana, nu în gloria ei ci istovită de repetiţii, răcită, supusă tuturor umilinţelor cu putinţă, trudei înfiorătoare şi tuturor necazurilor supărătoare ale reversului teatrului. Cînd va fi în faţa voastră pe scenă, machiată şi iluminată sărbătoreşte, amintiţi-vă de ceea ce îi este dat să îndure; într-un fel şi aceasta înseamnă o înţelegere mai profundă a artei dramatice.

Mai sînt apoi şi diferiţi oameni în spatele scenei, dedesubtul şi deasupra ei, care trag şi împing laolaltă această caretă a lui Thespis. Deşi îşi joacă acest rol în chip foarte naturalist, îmbrăcaţi în haine civile sau bluze albastre, au misiunea lor însemnată în apariţia piesei de teatru. Drept care fie şi ei slăviţi în aceste rînduri.

PRIMELE ÎNCEPUTURI

La primele sale începuturi, şovăielnice şi embrionare, piesa apare, firește, în afara teatrului, pe masa de scris a unui autor ambiţios; la teatru ajunge întîia oară atunci cînd autorul crede că este terminată. Curînd însă (cam peste o jumătate de an) iese la iveală că ea nu este terminată, căci în cel mai bun caz ia drumul înapoi către autor, cu invitaţia de a fi scurtată şi în afară de asta de a i se reface ultimul act. Din anumite cauze misterioase întotdeauna ultimul act este cel care trebuie refăcut, aşa, cum întotdeauna tot ultimul act este cel care pe scenă dă cu siguranţă greş şi cel în care critica descoperă cu o rară unanimitate partea slabă a operei. Este de mirare că autorii dramatici, în ciuda acestor experienţe nedezminţite, mai stăruie ca piesa lor să aibă în genere şi un ultim act. Pur şi simplu n-ar trebui scris nici un fel de act ultim. Sau ar trebui tăiat din principiu ultimul act, aşa cum se retează coada buldogilor ca să nu le strice silueta. Sau ar trebui să se joace piesa de-a-ndoasealea, cu ultimul

BIROURI

FUMATUL
STRICT OPRIT!

act la început şi cu primul act, care întotdeauna este recunoscut drept cel mai bun, la sfîrşit. Într-un cuvînt, ceva ar trebui să se întîmple, pentru ca de pe capul autorilor dramatici să fie ridicat blestemul ultimului act.

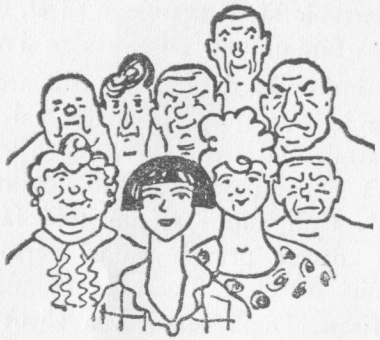
După ce, deci, ultimul act este de două sau trei ori şters şi refăcut iar piesa este acceptată, începe pentru autor vremea aşteptării. Este o perioadă în care autorul încetează a mai scrie sau a mai face ceva, cînd nu este în stare nici să citească ziarele, nici să umble cu capul în nori, nici să doarmă sau să-şi omoare cumva timpul, căci trăieşte în transa aşteptării: va fi jucat, cînd va fi jucat, cum va fi jucat şi aşa mai departe. Cu autorul care se aşteaptă pe sine nu e chip de vorbit; doar autorii cu totul lipsiţi de simţire îşi pot înăbuşi neliniştea şi se pot face că, din cînd în cînd, s-ar mai gîndi şi la altceva decît la piesa lor cea acceptată. Autorul dramatic îşi închipuie pesemne că încă de pe cînd îşi transcrie piesa ar trebui ca la spatele lui să stea omul de serviciu de la teatru care să-i transmită gîfîind cum că domnul autor să trimită odată, pentru numele lui dumnezeu, ultimul

act, că poimîine trebuie să fie premiera, că el, curierul, nu are voie să se întoarcă fără ultimul act — şi cîte şi mai cîte. Firește, aşa ceva nu se întîmplă; dacă piesa este acceptată trebuie să zacă o vreme în teatru; aşa se coace mai bine şi capătă cumva un iz teatral. Mai trebuie să zacă o vreme şi pentru ca apoi să poată fi anunţată drept „o noutate aşteptată cu sufletul la gură". Unii autori se amestecă fără discreţie în acest proces de coacere prin urgentări personale, care din fericire nu au nici un efect. Lucrurile trebuie lăsate să decurgă în mod firesc. După ce piesa a zăcut destul, începe cumva să duhnească şi trebuie să fie scoasă afară, pe scenă; mai precis, întîi în sala de repetiţii.

SPRE SCENĂ

ŞEFUL REGIZORATULUI

SECRETAR LITERAR



DISTRIBUȚIA

Firește, pînă la începerea repetițiilor, rolurile trebuie să fie distribuite și acum autorul dobîndește experiența prețioasă că lucrurile nu sînt atît de simple. Are — să spunem — în piesă trei doamne și cinci domni; pentru aceste opt personaje își alege opt sau nouă dintre cele mai mari stele de care dispune teatrul și declară că le-a croit anume pe măsura lor și că tocmai pe ele și le-a închipuit în rol; numai că nu-l scoală din mormînt pe răposatul Mošna pentru ca să joace un rolișor — „este, ce e drept, mic, dar țin mult la el". Ei bine, această propunere este înmînată de autor regizorului care i-a fost repartizat și totul pornește, după cum se zice, „în sus".

Acum iese însă la iveală că:

1. doamna A. nu poate juca rolul principal, pentru că are în același timp un alt rol principal.

2. doamna B. respinge rolul pe care i l-a repartizat autorul, cu un protest indignat: așa ceva nu este de ea.

3. domnișoara C. nu poate primi rolul așa cum și-a dorit autorul, pentru că a avut un rol săptămîna trecută și trebuie utilizată domnișoara D.

4. domnul E. nu poate primi rolul principal; trebuie să îl primească domnul F. pentru că i s-a luat rolul lui Hamlet, pe care îl rîvnea și care a fost primit de domnul G.

5. În schimb, domnul E. ar putea primi al cincilea rol, însă din păcate îl returnează, oțărît pînă la moarte pe autor pentru că nu i-a atribuit al patrulea rol, care ține de specialitatea lui.

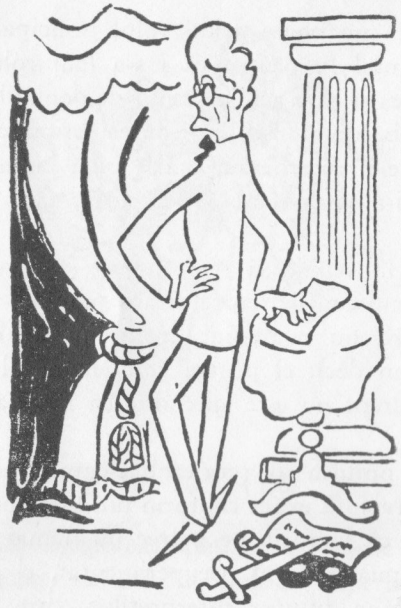
6. domnul H. trebuie să se menajeze, pentru că este răcit ca urmare a unui conflict cu șeful ansamblului.

7. domnul K. nu poate juca rolul numărul 7, căci nu e nimeni mai bun decît el pentru rolul numărul 5 care a fost respins; ce e drept nu este specialitatea lui, dar „o scoate el la capăt".

8. cel de al optulea rol (curierul telegrafic) se distribuie cu deosebită bunăvoință exact conform dorinței autorului.

Așa se face că lucrurile se petrec nu numai cu totul altfel decît își închipuie autorul neexperimentat, ci și spre amărăciunea generală a tuturor interpreților, care nu-i pot ierta autorului faptul că nu le-a atribuit rolul principal.

Din clipa în care rolurile sînt împărțite, în teatru iau naștere două opinii: pe de o parte că există în piesă roluri splendide, dar că sînt prost distribuite, pe de altă parte că sînt roluri proaste, din care nu se poate scoate nimic, dar absolut nimic, oricît te-ai da peste cap.



REGIA

Regizorul căruia i se repartizează piesa pornește de la ipoteza rațională că piesa trebuie pusă, cum s-ar spune, „pe picioare": deci că trebuie să se facă altfel decît a indicat autorul.

— Știți, spune autorul, mi-am închipuit o piesă liniștită, de cameră...

— N-ar ieși nimic din asta, răspunde regizorul. Trebuie jucată absolut grotesc.

— Klára este o făptură pasivă, închisă în sine, explică mai departe autorul.

— Ce vă trece prin cap! obiectează regizorul. Klára este o sadică toată ziua. Vedeți, la pag 37 Daneš îi spune: „Klára,

nu mă chinui". Aici Daneš se va zvîrcoli la pămînt iar Klára se va arunca asupra lui, pradă unei crize de isterie, mă-nțelegi?

— Dar eu nu așa m-am gîndit, se apără autorul.

— Asta e cea mai bună scenă, constată sec regizorul, altfel actul întîi n-ar avea final.

— Scena reprezintă o cameră obișnuită de oraș, explică mai departe autorul.

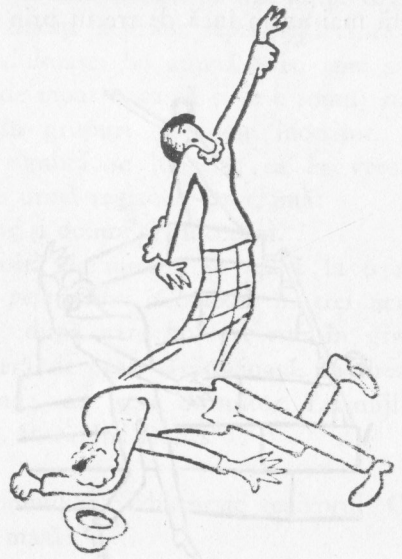
— Dar trebuie să aveți pe-acolo niște trepte sau o estradă, spune regizorul.

— De ce o estradă?

— Ca să aibă pe ce să stea Klára atunci cînd strigă „Niciodată". Acest moment trebuie scos în evidență, pricepeți? O estradă înaltă de cel puțin trei metri. Și tot de pe ea va sări în scena a treia Včelák.

— De ce-ar sări?

— Pentru că aveți acolo indicația: intră ca o bombă. Acesta este unul din locurile cele mai tari. Știți, piesa asta



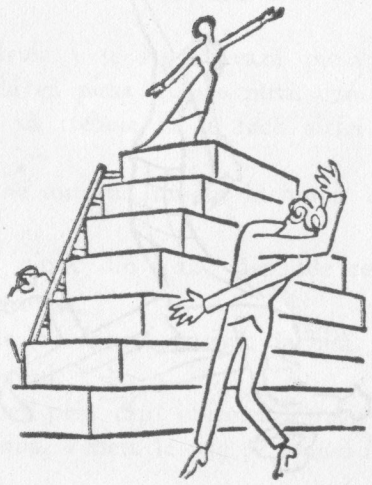
are nevoie de ceva mai multă viață. Doar n-ați avut de gînd să scoateți o peltea convențională și de duzină, nu-i așa?

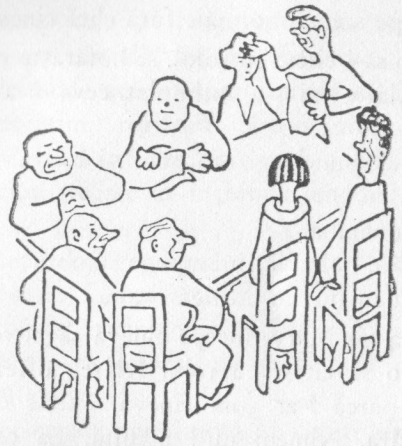
— Se înțelege că nu, spune autorul în grabă.

— Păi vedeți?

Dacă e să dezvălui o taină mai adîncă a artei dramatice, aflați că un autor creator este acela care nu vrea să fie încătușat de scenă iar un regizor creator, acela care nu vrea să fie încătușat de text; cît despre actorul creator, acesta, sărmanul, nu are de ales decît fie să se țină după el însuși (în care caz se reproșează regiei proasta concepție), fie să se țină după regizor (în care caz proasta concepție i se reproșează actorului).

Dacă printr-o neobișnuită întîmplare la premieră nimeni nu se bîlbîie la dialog, nu se prăvălește vreun decor prost fixat, nu se defectează vreun reflector și nu are loc nici un alt accident, regizorul primește în cronici lauda că „regia a fost îngrijită". Este o pură întîmplare; dar pînă să ajungem la premieră mai avem încă de trecut prin martiriul repetițiilor.





LECTURA LA MASĂ

Dacă sînteți, ori intenționați să fiți, autor dramatic, vă sfătuiesc să nu vă duceți la prima repetiție, lectura la masă. Face o impresie zguduitoare. Se adună vreo șase sau opt actori, arată plictisiți de moarte, cască și le e somn; stau în picioare ori pe scaun în grupuri și tușesc încetișor. Această clipă posomorîtă și sumbră se lungește ca la vreo jumătate de ceas; în cele din urmă regizorul proclamă:

— Doamnelor și domnilor, începem.

Lumea, plictisită de moarte se așază la o masă șubredă.

— *„Toiagul pelerinului.* Comedie în trei acte", începe să recite regizorul, după care bolborosește în grabă descrierea scenei: „O cameră de oraș, sărăcăcioasă. În dreapta, ușa spre vestibul, în stînga, cea spre dormitor. La mijloc o masă și așa mai departe. Intră Jiří Daneš".

Nimic.

— Unde-i domnul X? izbucnește regizorul. Ce, nu știe că avem lectură la masă?

— Repetă pe scenă, mormăie fără chef cineva.

— Atunci o să-i citesc eu rolul, se hotărăşte regizorul. „Intră Jiři Daneš. Klára, mi s-a întîmplat ceva neaşteptat. Klára."

Nimic.

— La dracu, spune regizorul, unde-i Klára?

Nimic.

— Unde-i doamna Y?

— Poate că e bolnavă, presupune sumbru o voce.

— A plecat în turneu, instigă o alta.

— Ieri mi-a zis Máry, începe cineva să povestească, cică...

— Atunci o să citesc eu rolul Klárei, oftează regizorul şi în grabă, de parcă l-ar goni cineva, citeşte dialogul lui Jiři Daneš cu Klára. Nimeni nu-l ascultă. La celălalt capăt al mesei se desfăşoară o conversaţie molcomă.

— „Intră Katuše", răsuflă în sfîrşit uşurat regizorul.

Nimic.

— Ei, duduie, ţipă regizorul, fii măcar atentă! Mata eşti Katuše, nu?

— Ştiu, spune domnişoara ingenuă.

— Păi citeşte! „Actul întîi, intră Katuše".

— Mi-am uitat rolul acasă, declară suav domnişoara ingenuă.

Regizorul bombăne ceva îngrozitor şi citeşte singur dialogul Klárei cu Katuše, sporovăind repede, ca un popă care spune tatăl nostru la o înmormîntare săracă. Doar autorul, aflat de faţă, se străduieşte să-l asculte; altfel, totul se desfăşoară în dezinteresul general.

— „Intră Gustav Včelák", termină regizorul cu un strigăt răguşit.

Unul dintre actori tresare şi îşi caută prin buzunar monoclul; după ce şi-l pune, frunzăreşte prin rol.

— La ce pagină? întreabă el în cele din urmă.

— A şasea.

Actorul întoarce foile şi începe să-şi declame rolul cu o voce tragică şi mormîntală. Pentru dumnezeu, se îngrozeşte autorul aflat de faţă, acesta doar trebuie să fie un om de viaţă, vesel! Între timp regizorul care o înlocuieşte pe Klára şi actorul care îl joacă pe veselul om de viaţă îşi servesc replicile sumbre care trebuie să închipuie un dialog scînteietor.

— „Cînd vi se întoarce soţlu", citeşte cadaveric actorul.

— Soţul, îl îndreaptă regizorul.

— Aici scrie soţlu, insistă actorul.

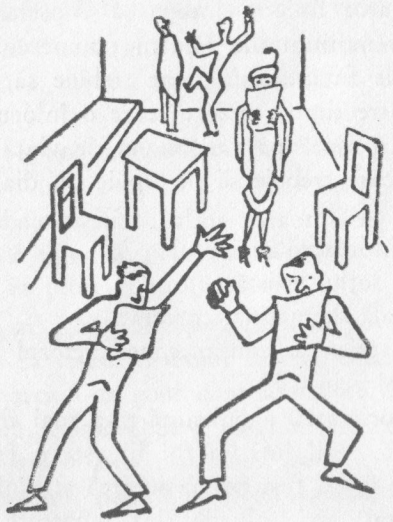
— E o greşeală de maşină, corectaţi-vă.

— Apăi să scrie ca lumea, spune actorul cu repulsie şi rîcîie cu creionul prin rol.

Între timp societatea agonizantă şi-a mai dat drumul, de zbîrnie; deodată, stai! într-un rol lipseşte o frază; stai! aici trebuie tăiat de la „a fost prima iubire" şi pînă la „vă place să mîncaţi"; stai! aici rolurile sînt încurcate. Mai departe deci; îngăimat, poticnit, dat peste cap se scurge textul noutăţii aşteptate cu sufletul la gură. Cine îşi termină rolul, îşi strînge lucrurile şi pleacă la treaba lui, chiar dacă pînă la sfîrşit mai sînt doar trei pagini; pe nimeni, pare-se, nu interesează nici atîtica să afle cum se termină. În cele din urmă cade ultimul cuvînt al piesei şi se aşterne linişte, liniştea, în care piesa este cîntărită şi judecată de primii ei interpreţi.

— Oare ce rochie să-mi pun la asta? izbucneşte eroina piesei în mijlocul tăcerii grele.

Autorul iese clătinîndu-se, strivit de convingerea că pînă acum niciodată în istoria lumii nu s-a scris o piesă atît de cenuşie şi de nereuşită ca a lui.



ÎN SALA DE REPETIȚII

Acum începe stadiul următor: repetițiile de mișcare în sala de repetiții.

— Aici e ușa, arată regizorul în spațiul gol, iar cuierul de acolo e altă ușă. Scaunul acela e o canapea iar scaunul acela e fereastră. Masa de aici e un pian iar aici, unde nu-i nimic, e masa. Așa. Stimata doamnă sosește pe ușa din stînga și se oprește lîngă masă. Bun. Și acum sosește pe cealaltă ușă Jiři Daneš. Fir-ar să fie, da' unde-i domnul X?

— Repetă pe scenă, anunță două glasuri.

— O să marchez eu locul lui Daneš... suspină regizorul și intră prin ușa imaginară. „Klára, mi s-a întîmplat ceva neașteptat". Stimată doamnă, făceți-mi trei pași în întîmpinare și arătați puțin surprinsă! „Klára, mi s-a întîmplat ceva neașteptat". Pe urmă Daneš se duce spre fereastră... Vă rog, nu vă așezați pe scaunul ăsta, doar am zis că este

fereastră! Hai, încă o dată, stimată doamnă. Dumneavoastră intrați din stînga iar Daneš vi se adresează. „Klára mi s-a întîmplat ceva neașteptat".

— „De loc, părinte — citește Klára din rolul ei — nu l-am văzut de dimineață".

Regizorul înlemnește:

— Ce citiți acolo?

— Actul întîi, pagina a doua, explică pașnic Klára.

— Dar acolo nu-i așa, strigă regizorul și îi smulge rolul... Unde aveți? De loc, părinte... Păi asta... Stimată doamnă v-ați adus altă piesă!

— Ieri mi-au trimis-o, zice liniștită stimata doamnă.

— Luați acum textul regizorului de culise și fiți atentă. Eu vin din dreapta...

— „Klára, mi s-a întîmplat ceva neașteptat", lansează stimata doamnă.

— Dar asta nu-i pentru dumneavoastră, spune deznădăjduit regizorul. Doar dumneavoastră sînteți Klára, nu eu!

— Credeam că e un monolog, obiectează stimata doamnă.

— Nu e. Eu sosesc și spun: „Klára, mi s-a întîmplat ceva neașteptat". Acum atenție! „Klára, mi s-a întîmplat ceva neașteptat".

— Părul cum o să-l am? întreabă stimata doamnă.

— Nicicum! Hai, încă odată; Klára, mi s-a întîmplat ceva neașteptat".

— „Te — ti — za îndîmglat", silabisește Klára.

— Ce-e-e?

— Nu văd ce scrie, anunță Klára.

— Doamne, dumnezeule, geme regizorul. Acolo scrie „Ce ți s-a întîmplat?" Citiți că lumea.

Klára ia drept martor întregul ansamblu că așa cum este bătut la mașină se citește „te ti za îndîmglat". După ce faptul este îndeajuns dovedit, regizorul năvălește pentru a cin-

cea oară prin uşa imaginară, şuierînd febril: „Klára, mi s-a întîmplat ceva neaşteptat".

Autorul aflat de faţă vede cu stupefacţie în acestă propoziţie întreaga înţepenire şi absurditate a lumii. Niciodată, probabil că niciodată nu se va limpezi acest haos; niciodată nu-şi va veni lumea în fire în urma faptului că s-a întîmplat ceva neaşteptat; niciodată nu se va ajunge mai departe...

— „Intră Katuše", anunţă regizorul.

— Mhm!, se aude de undeva din spate, unde Katuše deocamdată înghite un crenvurşt, dansează *paso doble* şi pălăvrăgeşte — toate în acelaşi timp. Bum! două scaune zboară la pămînt. Katuše stă în mijlocul sălii şi se ţine de genunchi.

— Katuše a intrat, zice ea. Doamne, ce m-am mai lovit!

— Trebuie să intri din stînga, duduie, o întoarce regizorul.

— Da 'dacă nu pot! se tînguieşte Katuše. Mi-am rupt piciorul.

— Hai atenţie, strigă regizorul, „intră Gustav Včelák". Gustav Včelák se uită la ceas.

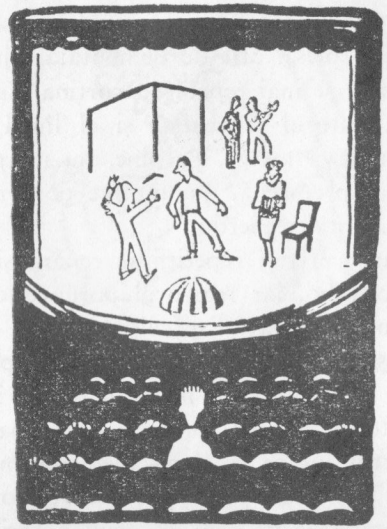
— Trebuie să mă duc să repet pe scenă, spune el cu o răceală de gheaţă. Am aşteptat aici degeaba o oră întreagă. Respectele mele.

Autorul se simte de parcă el ar fi vinovat. Deocamdată se constată că în lipsa lui Jiři Daneš şi a lui Gustav Včelák nu se poate face mişcarea pentru nici un dialog afară de începutul actului trei.

Servitoarea: „Domnul Včelák, coniţă".

Klára: „Să intre!"

Regizorul repetă această scenă de şapte ori, după care nu-i rămîne altceva de făcut decît să încheie repetiţia de mişcare. Autorul se întoarce acasă îngrozit de moarte că în felul acesta piesa lui nu se va studia nici în şapte ani.



URMĂTOARELE REPETIŢII

Şi totuşi la aceste repetiţii în sală — unde un scaun şubred înseamnă: o canapea, un tron, o stîncă sau un balcon — se face mai mult decît oriunde munca de teatru. Autorul, care se usucă de dorinţa de a-şi vedea piesa, o găseşte într-o stare de destrămare şi de încîlcire de îi vine să plîngă. Se repetă de la sfîrşit sau din mijloc, o scenă fără importanţă se reia de douăzeci de ori, pe cînd la alta nici nu s-a ajuns încă, jumătate dintre actori sînt bolnavi iar cealaltă jumătate aleargă pe la alte repetiţii. Există totuşi şi clipe în care autorul simte că „treaba" devine o realitate.

Peste trei-patru zile apare un nou personaj: sufleorul. Actorii încetează să îşi citească rolurile şi încep să joace, sînt bine puşi la punct, totul merge splendid; autorul declară că premiera ar putea fi şi astă-seară. „Aşteptaţi, să ajungem

pe scenă", îi stăvilesc actorii entuziasmul. În sfîrşit, vine şi ziua cea mare, cînd piesa, atît de demontată, ajunge la repetiţiile pe scenă. Încă se mai repetă cu cortina lăsată, sufleorul stă la o măsuţă, autorul se sucеşte şi el lîngă măsuţă şi e grăbit să vadă cum va merge. Ei bine, nu merge de loc. Pe drumul de la sală spre scenă, din motive de nepătruns, piesa se dezmembrează. Totul e pierdut.

Cînd după două sau trei repetiţii se repară şi asta, treaba merge aproape splendid, iar regizorul porunceşte: „Acum sus cortina şi sufleorul în cuşcă". Este clipa în care chiar şi actorul încercat păleşte. Căci din motive tainice, probabil acustice, din clipa în care sufleorul intră în cuşcă, iarăşi nu mai merge nimic. Autorul, nimicit, priveşte de la parter cum fîlfîie pe scenă textul lui ca o cîrpă pleoştită în bătaia unui vînt intermitent. Şi colac peste pupăză regizorul încetează oarecum să se intereseze de ceea ce spun actorii pe scenă şi nu face decît să spumege de furie, pentru ca unul să stea mai în dreapta şi altul să iasă mai repede. Naiba ştie de ce ţine atît la asta, se gîndeşte autorul, în text scrie doar „Daneš iese", la urma urmei atît ajunge. Regizorul a înnebunit, desigur, pentru că acum îi urlă ca un apucat Klárei să se dea cu un pas înapoi; actorii sînt şi ei cam prost dispuşi şi se ceartă înverşunat cu sufleorul care, cică, doar dă din gură dar nu vorbeşte. Jiři Daneš proclamă că are gripă şi că merge să se bage în pat. În spate, răcnesc unul la altul regizorul de culise şi recuziterul într-un acces de turbare atavică. În sfîrşit, regizorul răguşeşte de tot şi tace, în timp ce pe scenă textul schilod se împleticeşte într-o moleşeală de moarte.

Domnul autor se ghemuieşte la parter ca un morman de nefericire. Situaţia este desperată şi nu mai există salvare: poimîine e repetiţia generală.

PIESA SE COACE

De obicei, în ultima zi dinaintea repetiţiei generale se răstoarnă sacul cu nenorociri. În ansamblu izbucnesc gripe epidemice, anghine, pneumonii, pleurezii, apendicite şi alte accidente.

— Puneţi mîna să vedeţi ce febră am, îi hîrîie interpretul principal în ureche autorului, ca atunci cînd scapă aburii din robinet. Ar trebui să mă bag în pat măcar pe o săptămînă, şuieră el, înecîndu-se de tuse şi privindu-l pe autor cu ochii înlăcrimaţi şi plini de reproş ai victimei duse la tăiere.

— Nu ştiu nici un cuvînt, spune un altul. Domnule autor, spuneţi-i să amîne premiera!

— Eu nu pot vorbi, spune răguşit Klára. Aici pe scenă trage îngrozitor. Domnule autor, să-mi dea voie la doctor sau n-o să pot juca la premieră.

Iar pe deasupra veselul om de viaţă trimite un certificat medical: crampe stomacale. Uite-aşa.

(Fie spus adevărul: meseria actoricească este mai dură decît milităria; iar dacă cineva dintre dumneavoastră vrea să se facă actor, lucru pe care cu mîinile împreunate şi cu

voce tulburată îl sfătuiesc, în locul tatălui și mamei sale, să nu-l facă; ei, dar dacă vrea asta cu orice preț, să-și încerce mai întîi rezistența, răbdarea, suflul și registrele vocale, să încerce cum se transpiră sub perucă și cum sub machiaj, să se gîndească dacă suportă să meargă gol pe ger sau înfofolit în vată într-o baie de aburi, dacă e în stare să stea în picioare opt ore, să alerge, să strige, să șoptească, să-și mănînce prînzul și cina pe o bucată de hîrtie, să aibă pe nas o alifie care duhnește a ploșniță, să fie prăjit de reflectoare și bătut de vîntul din trapă, să vadă lumina zilei cam tot atîta cît un miner, să se păteze cu tot ceea ce atinge, să aibă ghinion la cărți, să nu aibă voie o jumătate de oră să strănute, să poarte un tricou transpirat de douăzeci de predecesori, să-și lepede de șase ori hainele de pe goliciunea sa încinsă și aburindă, să se joace cu periostita, cu anghina și poate și cu ciuma bubonică și să suporte încă multe alte cazne pe care le îndură actorul care joacă; în vreme ce actorul care nu joacă îndură un chin de o sută de ori mai rău.)

— Hai, începem, începem, urlă regizorul fără milă și pe scenă încep să se clatine cîteva siluete șuierătoare, care înșiră cu ultima suflare un oarecare text respingător la culme, pe care li-l vîră pe gît sufleorul.

— Dar, doamnelor, așa nu merge, strigă ieșit din sărite regizorul. Încă o dată înapoi! Ăsta nu e ritm! Iar dumneata trebuie să stai lîngă ușă! Hai, încă o dată, intră Katuše.

Katuše intră cu pasul unei ofticoase muribunde și rămîne locului.

— Ei, hai, duduie, începe, o zorește regizorul.

Katuše îngaimă ceva cu ochii ațintiți în gol.

— Dar duduie, mata trebuie să mergi la fereastră, își iese din minți regizorul. Încă o dată, înapoi!

Katuše izbucnește în plîns și iese de pe scenă în fugă. „Ce i s-a întîmplat"? se îngrozește autorul aflat de față. Regizorul ridică din umeri și sfîrîie ca fierul încins cînd e cufundat

în apă. Autorul se ridică și se repede în biroul directorului teatrului: că nu e cu putință ca poimîine să fie premiera, că trebuie neapărat să se amîne și multe altele. (Fiecare autor este de această părere cu o zi înaintea repetiției generale.) Cînd se întoarce — ceva mai liniștit — după jumătate de oră, pe scenă

face ravagii un conflict înfiorător între interpretul principal și sufleor. Interpretul principal susține că sufleorul nu i-a dat o anume replică, ceea ce sufleorul neagă cu hotărîre și în semn de protest părăsește cușca. Acum este luat la rost regizorul de culise, care la rîndul lui îl ia la rost pe omul de la cortină, după care scandalul se întinde în labirintul culoarelor teatrului, pierzîndu-se abia pe undeva prin sala cazanelor. Între timp sufleorul a putut fi convins să se întoarcă în cușcă, atît de amărît încît în continuare abia șoptește.

— Hai să începem, strigă regizorul cu voce sugrumată și se așază, ferm hotărît să nu se mai amestece în treaba asta; căci aflați că ultimul act nici n-a fost încă repetat pe scenă.

— Credeți că poate merge poimîine? îl întreabă autorul îngrijorat.

— Dar merge minunat, spune regizorul și se repede. Încă o dată! Înapoi! Totul e prost! Iarăși, de unde intră Katuše!

Katuše intră, dar în această clipă izbucnește o nouă furtună.

— Fir-ar al dracului, clocotește regizorul. Cine face gălăgia asta? Cine bate? Domnule regizor de culise, dă afară pe haimanaua care face zgomot în trapă.

Acum se constată că haimanaua asta nu este decît mecanicul care are ceva de reparat la trapă; căci în fiecare teatru se repară în permanență cîte ceva. Mai departe se constată că mecanicul nu se lasă cu una cu două și că știe să se apere pe larg și amănunțit; în cele din urmă se încheie un fel de armistițiu cu condiția ca mecanicul să bată cu ciocanul ceva mai puțin.

— Hai, începem, horcăie regizorul, dar pe scenă stă sufleorul cu ceasul în mînă și zice:

— E amiază. După masă suflu. Trebuie să plec.

Astfel se încheie, de obicei, ultima repetiție înaintea generalei; este o zi înăbușitoare și atîțată, furtunoasă și încărcată de nori; mîine însă se va arcui curcubeul larg, strălucitor, pestriț al repetiției generale.

— Domnule regizor, observă autorul, poate că în primul act Klára ar putea...

— Acum trebuie să lăsăm așa, îi taie vorba ursuz regizorul.

— Domnule regizor, anunță Klára. Tocmai îmi trimite vorbă croitoreasa că n-o să fie gata rochia mea pînă la premieră. E groaznic!

— Domnule regizor, strigă Katuše, ce fel de ciorapi să-mi iau?

— Domnule regizor, spune recuziterul, nu avem nici un fel de acvariu.

— Domnule regizor, zice șeful de producție, noi nu putem da gata decorurile astea pînă mîine.

— Domnule regizor, vă cheamă sus.

— Domnule regizor, ce perucă o să port?

— Domnule regizor, mănușile trebuie să fie cenușii?

— Domnule regizor, insistă autorul, poate că totuși ar trebui să amînăm premiera.

— Domnule regizor, eu mi-aș pune o eșarfă verde.

— Domnule regizor, și trebuie să fie peștișori în acvariu?

— Domnule regizor, cizmele trebuie să mi le plătească teatrul.

— Domnule regizor, poate că nu e nevoie să cad jos cînd leșin. Îmi murdăresc rochia.

— Domnule regizor, uite corectura afișului.

— Domnule regizor, stofa asta de pantaloni e bună?

Autorul aflat de față, începe să se simtă drept cea din urmă și cea mai de prisos figură de pe lume. Așa îi trebuie, cine l-a pus?

REPETIȚIA GENERALĂ

Repetiția generală este în teorie repetiția la care totul trebuie să fie „ca seara": cu decoruri, lumini, costume, machiaj, sunete din culise, recuzită și figuranți; în practică, este repetiția la care nu există mai nimic din toate acestea, la care pe scenă se află, de obicei, doar jumătate din decoruri, în timp ce cealaltă jumătate abia se usucă ori se pune pe rame ori este într-un fel sau altul pe drum; cînd pantalonii sînt cusuți dar nu și hainele; cînd se constată că în tot teatrul nu se găsește o perucă potrivită; cînd iese la iveală că lipsesc tocmai principalele recuzite; cînd figuranții nu pot veni, pentru că unul este la tribunal ca martor, altul undeva pe la autorități, iar ceilalți în spital ori mai știu eu unde, cînd flautistul tocmit poate sosi abia la trei pentru că, altfel, e funcționar la pompe funebre. Repetiția generală este pe scurt trecerea generală în revistă a ceea ce mai lipsește în ultimul moment.

Autorul șade în sală și așteaptă să vadă ce se va petrece. Mai întîi, multă vreme nu se petrece nimic, scena e goală; actorii se strîng, cască și dispar în cabine, spunîndu-și fără chef: „Omule, nici n-am văzut încă la față rolul". Apoi

sosesc decorurile și pe scenă se năpustește personalul tehnic. Pe autor îl mănîncă palmele să se repeadă în ajutorul lor, atît e de nerăbdător să vadă scena terminată. Flăcăii în bluze albastre și salopete trag un perete al camerei, bravo! Acum trag al doilea perete, slavă ție doamne! Mai e doar al treilea; dar al treilea perete este încă la vopsitorie.

— Puneți deocamdată o cîrpă oarecare, strigă regizorul,

În cele din urmă, în locul celui de al treilea perete se pune o pădure pictată.

După care întreaga acțiune se împiedică de o scîndură. Totul începe prin aceea că doi oameni în bluze albastre sfredelesc ceva într-un decor.

— Ce faceți acolo? strigă șeful de producție.

— Păi trebuie să punem aici o șipcă, spun oamenii. Meșterul dă fuga să intervină, se așază pe vine și sfredelește și el în numitul decor.

— Ce naiba tot faceți acolo? strigă peste un sfert de oră regizorul.

— Păi trebuie pusă aici o șipcă — răspunde meșterul. Regizorul blestemă înfrozitor și dă fuga să intervină, adică se așază pe vine și studiază numitul decor.

— Domnule regizor, de ce nu începem? strigă peste un sfert de oră autorul.

— Păi trebuie pusă acolo o șipcă, răspunde adîncit în gînduri regizorul.

Autorul se așază distrus; ia te uită, le pasă mai mult de nu știu ce șipcă decît de piesa mea; de fapt, ce-i aia șipcă?

— Domnule autor, de ce nu începem, întreabă în întunericul sălii o voce de femeie.

— Păi trebuie pusă acolo o șipcă, răspunde expert autorul și încearcă să recunoască în întuneric cine vorbește. Miroase a rășină și a acadele.

— Eu sînt Katuše, zîmbește cea din întuneric. Cum vă place rochia mea?

Aha, rochia: autorul este încîntat că și de părerea lui se interesează cineva și declară entuziasmat că exact așa și-a închipuit rochia: modestă și fără ostentație.

— Dar e un model, se ofensează Katuše.

În sfîrșit, prin nu știu ce minune afacerea misterioasă cu șipca este rezolvată.

— La locuri, strigă regizorul.

— Domnule regizor, nu pot purta peruca asta.

— Domnule regizor, trebuie să am baston?

— Domnule regizor, n-a venit decît un figurant.

— Domnule regizor, iar ne-a spart cineva acvariul.

— Domnule regizor, eu în cîrpele astea nu joc.

— Domnule regizor, ni s-au ars două becuri de-o mie.

— Domnule regizor, azi n-o să fac decît să marchez poziția.

— Domnule regizor, vă cheamă sus.

— Domnule regizor, vă cheamă jos.

— Domnule regizor, vă cheamă la doi.

— Începem, începem, zbiară regizorul. Jos cortina! Sufleorul! Domnule regizor de culise!

— Începe, strigă regizorul de culise.

Cortina coboară, în sală e întuneric; autorului i se zbate

inima în piept, așteptînd cu însetare ca acum, acum în fine, să își vadă piesa.

Regizorul de culise bate primul gong.

Acum, în sfîrșit, cuvîntul va deveni trup.

Gongul sună a doua oară, dar cortina nu se ridică. În schimb, se aude dintr-o dată răcnetul furios a două voci, înăbușit de cortină.

— Iarăși se ceartă, bombăne regizorul și se repede pe scenă să intervină.

Acum se aude răcnetul furios a trei voci, înăbușit de cortină.

În sfîrșit, un nou gong și cortina se ridică smucit.

Pe scenă, intră un domn absolut necunoscut, cu mustață, și spune:

— „Klára, mi s-a întîmplat ceva neașteptat".

O doamnă îi vine în întîmpinare:

— „Ce ţi s-a întîmplat?"

— Stai! strigă regizorul. Stingeţi rivalta. Mai băgaţi puţin galben! Şi de ce nu străluceşte soarele în fereastră?

— Ba străluceşte, strigă o voce de sub scenă.

— Asta numiţi voi soare? Mai daţi lumină! Dar iute!

— Atunci trebuie puse două de-o mie, anunţă vocea subterană.

— Păi pune-ţi-le dracului odată!

— Da, dacă n-avem! şi pe scenă se caţără un om în halat alb. Doar vă spusei că ni s-au ars!

Regizorului i se alterează glasul de furie.

— Puneţi altele!

Şi se repede pe scenă, unde izbucneşte un scandal de o violenţă nemaivăzută, aşa cum începe fiecare repetiţie generală serioasă.

Între timp autorul şade ca pe ghimpi. Doamne sfinte, se gîndeşte el, cît oi trăi nu mai scriu teatru.

Măcar de s-ar ţine de cuvînt!

CE SE ÎNTÎMPLĂ MAI DEPARTE

Lumea teatrului este, după cum se ştie, superstiţioasă; n-ai voie, de pildă, să-i urezi actriţei înainte de premieră „Mult noroc" ci „Bîlbîie-te pacoste", nici actorului „Mult succes" ci „Frînge-ţi gîtul" — cu care prilej trebuie să scuipi spre cel în cauză. Tot aşa, se spune că dacă e ca premiera să aibă o desfăşurare liniştită, trebuie să fie scandal la repetiţia generală. Ceva adevărat o fi în asta, sau cel puţin nu se poate dovedi contrariul, căci nu s-a pomenit încă niciodată repetiţie generală fără scandal.

Amploarea acestui scandal diferă după autoritatea regizorului; cel mai mare scandal se produce atunci cînd însuşi şeful teatrului face regia. Dacă regizorul este prea slab, de scandalul necesar se ocupă scenograful, regizorul de culise, şeful de producţie, maistrul de lumini, maşinistul, tapiţierul, recuziterul, sufleorul, şeful croitoriei, garderobierul, tîmplarul, omul din podul scenei, peruchierul, maistrul de scenă sau alt auxiliar tehnic. Singura regulă este aceea de a nu se folosi arme de foc sau arme albe; celelalte procedee de atac şi de apărare sînt mai mult sau mai puţin admise, mai ales strigătul, urletul, răcnetul, plînsul, concedierea pe

un ceas, insultele, plîngerile la director, întrebările retorice şi alte violenţe. Nu vreau să spun prin asta că mediul teatral ar fi deosebit de sălbatic, sîngeros şi brutal, este doar,

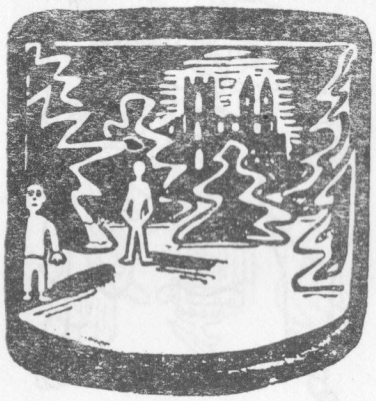
ca să zic aşa, puţin ţicnit sau într-o ureche. Din punct de vedere sociologic, un teatru mare este o adunătură de oameni şi profesii dintre cele mai diferite; între peruchier şi acel care face ca tunetul este o distanţă mai mare decît — să zicem — între deputatul Haken şi deputatul Petrovicky, care tot sînt oarecum colegi de breaslă. Între recuziterul teatrului şi tapiţer este un veşnic conflict de competenţe; faţa de masă e treaba tapiţerului, în timp ce farfuria de pe masă intră în sfera de activitate a recuziterului, iar dacă pe masă este o lampă, va ţine de maistrul de lumini. Croitorul subapreciază din principiu activitatea tîmplarului, care răspunde fără rezerve acestui sentiment. Cel care montează decorurile îl încurcă plin de zel pe cel cu mobilele şi viceversa, în timp ce amîndoi la rîndul lor îi amărăsc existenţa maistrului de

lumini cu cablurile, reflectoarele şi aparatele lui; tapiţerul cu scara sa dublă sau cu covorul complică şi mai mult întregul talmeş-balmeş de interese şi este, de obicei, ocărît de toată lumea. Adăugaţi la această harababură tehnică faptul

că totul se desfăşoară în cea mai mare grabă cu putinţă şi că, de obicei, nimic nu este gata, că regizorul îi face scandal regizorului de culise iar acesta tuturor celorlalţi, că e de-acum amiază şi repetiţia încă n-a început şi veţi pricepe atmosfera încordată şi catastrofală a repetiţiei generale.

Dar gata, regizorul a acceptat cu un gest resemnat din mînă stadiul neterminat al scenei, croitorul l-a îmbrăcat pe actor cu o haină neterminată, peruchierul i-a pus peruca provizorie, garderobierul i-a găsit pe undeva nişte mănuşi prea mari, recuziterul i-a băgat în mînă un baston — poate începe; cortina se ridică, eroul lansează „Klára, mi s-a întîmplat ceva neaşteptat" iar regizorul izbucneşte într-un strigăt care-şi modulează tonul isteric în semn că ceva nu e în regulă. Desigur, lumina e cu pricina.

Şi spus-a Domnul: Să fie lumină, şi lumină se făcu. Dar Biblia nu spune, dacă era o lumină galbenă sau roşie sau albastră, nu zice nimic despre rivalte, clopote, burlane sau conuri, despre numărul unu, doi sau trei, despre becuri de



cincizeci, o sută şi o mie, despre stabilizatoare şi reflectoare, despre orizont şi umbre şi alte fenomene optice; Domnul nu a poruncit „Aprindeţi rivalta doi la şase galben" nici „băgaţi în portal albastra, la naiba, nu albastra, nu vreau albastra, aprindeţi luna şi acoperiţi-o, e prost, la orizont trebuie să fie oranj şi automatul nu trebuie să-mi lumineze portalul" şi aşa mai departe. Domnului i-a fost comod, pentru că întîi a creat lumina şi apoi pe om şi teatrul. Repetiţia generală este o repetiţie la „să se facă lumină", numai că nu merge aşa uşor ca pe vremea genezei.

— Domnule regizor, strigă în cele din urmă eroul piesei pe scenă, e de-acum unu, repetăm sau ba?

— Şi de ce nu repetaţi încă? horcăie mînios regizorul, răguşit de atîta ţipat.

— „Klára, mi s-a întîmplat ceva neaşteptat".

Regizorul se repede.

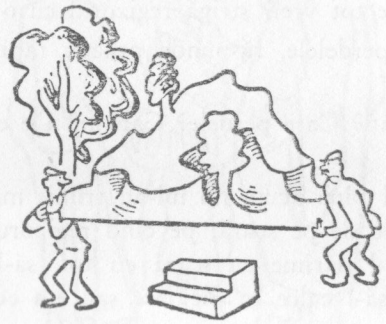
— Nu-i bine! Scoateţi pe jumătate rivalta trei!

— „Ce ţi s-a întîmplat?"

— Încă! Mai scădeţi! Ce tot faceţi?

— Domn' regizor, strigă maistrul de lumini, păi rivalta trei e stinsă de tot!

— Şi ce luceşte acolo?



— Automatul. Aţi ordonat să îl aprind.

— Nu te priveşte ce-am ordonat, răcneşte regizorul. Stingeţi automatul şi aprindeţi rivalta trei la şase!

— „Klára, mi s-a întîmplat ceva neaşteptat".

— „Ce ţi s-a întîmplat?"

— Nu-i bine! Aprindeţi galbenul la automat şi stingeţi rampa!

Se face o clipă de linişte deosebită, odihnitoare. O, de-ar ţine aşa!

— Ce e? strigă regizorul, de ce nu se repetă?

Pe scenă intră regizorul de culise.

— Domn' regizor, vă rog, Klára s-a dus pînă undeva.

— Acum trebuie să repete, tună şi fulgeră regizorul. Să vină pe scenă, în clipa asta.

— Dar...

— Nici un dar... spumegă regizorul, și dintr-o dată moale, prăbușit, ca omul căruia îi este de acum tot una, mormăie:

— Îi dăm drumul.

În sfîrșit, deci, începutul.

— „Klára, mi s-a întîmplat ceva neașteptat".

— „Ce ți s-a întîmplat?"

În acest moment dă buzna pe scenă tapițerul cu o scară dublă și o pune la fereastră.

— Omule, ce tot vrei? strigă regizorul cu o voce de tunet.

— Să agăț perdelele, răspunde practic tapițerul și se suie pe scară.

— Ce să agăți? Care perdele? Cară-te! De ce nu le-ai agățat pînă acum?

— Pentru că pînă acum nu mi-au trimis materialul, spune auxiliarul tehnic de pe scară, pe cînd regizorul se năpustește pe scenă că să-l dărîme cu scară cu tot, să-l sugrume, să-i sucească gîtul, să-l calce în picioare sau așa ceva.

Autorul aflat de față își astupă ochii și urechile. În sfîrșit, a izbucnit scandalul, scandalul sălbatic, tunător, șuierător al unei repetiții generale normale, scandalul care se cocea și mocnea de dimineață, scandalul febril, pripit, nedrept ca lumea și necesar ca furtuna în natură, scandalul care îi umple pe toți cei de față, pe autor și pe actori, pe cei din personalul tehnic și pe regizorul zbuciumat cu o turbare întunecată, desperată, cu oboseală, dezgust, jale, dorința de a fi undeva afară, departe de acest blestemat, dezordonat teatru... Căci aceasta este atmosfera adevărată a unei repetiții generale.

În cele din urmă regizorul se întoarce la locul său din sală, îmbătrînit cu zece ani, stors de vlagă, posomorît și urît de toți.

— Dați-i drumul, spune el cu scîrbă.

— „Klára, mi s-a întîmplat ceva neașteptat", spune monoton eroul cu vocea sugrumată.

— „Ce ți s-a întîmplat?" șoptește fără glas Klára.

Epuizată, greoaie, fără bucurie se tîrăște repetiția generală.

— Nu-i bine, horcăie regizorul. De la cap! Trebuie să intrați mai iute!

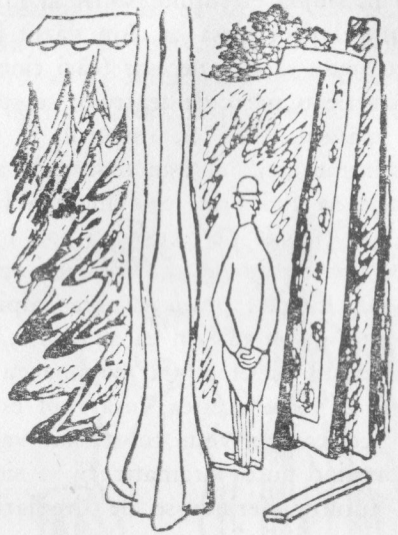
Oboseala se așterne peste actori, picioarele li se împleticesc, glasul se lipește de gîtlej, memoria dă dintr-o dată greș, oare n-o să se termine niciodată?

— Nu-i bine, întrerupe regizorul. De la cap! Îl acoperiți pe partener!

Acum, măcar de-ar veni sfîrșitul; se joacă cu dinții încleștați, textul se bolborosește în grabă, regizorul ar vrea să oprească încă o dată, dar dă neputincios din mînă și își șterge sudoarea rece. Sfîrșitul.

Actorii se strecoară din teatru fără o vorbă, aproape clătinîndu-se sub lovitura aerului proaspăt de afară; iar domnul autor aleargă acasă cu ochii în pămînt, purtînd pe umerii săi osteneala şi deprimarea tuturor. Mîine este deci premiera; bine, de-acum e totuna.

Şi totuşi voi toţi veţi aştepta din nou cu nerăbdare viitoarele voastre repetiţii generale, voi autori şi voi actori, regizori şi maiştri şi peruchieri şi cabiniere; este o zi lungă şi posomorîtă, greoaie ca piatra de moară şi rea; dar poate că tocmai de asta o veţi aştepta aşa, tocmai pentru că este într-atît de istovitoare.



MONTAREA

de Josef Čapek*

Cu multă iscusinţă s-a descris în cele de mai înainte ce se întîmplă atunci cînd un autor scrie o piesă şi o încredinţează unui teatru; cum merge prima lectură la masă, apoi repetiţiile de mişcare şi generala. S-a zugrăvit în chip mişcător tot ceea ce simte şi trăieşte autorul cînd participă în cele din urmă la întruparea teatrală a cuvîntului său. L-am văzut pe autor cu piesa sa cu tot, cum devine axa în jurul căreia se roteşte întreg mersul teatrului, Am observat cum totul, cu scîrţîieli, într-un aparent talmeş-balmeş şi în cea mai teribilă

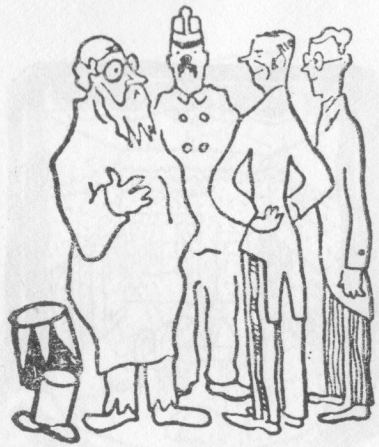
* Autorul acestui capitol, ca şi al desenelor volumului, Josef Čapek, renumit grafician, este fratele scriitorului Karel Čapek şi colaboratorul său. *N. T.*

grabă, se pune în slujba elevatului spirit al muzei, căruia i-a deschis cale autorul prin piesa sa. Am văzut în același timp cum autorul, cu toate că este necesar (căci cine altul decît un autor poate să scrie o piesă de teatru?), se simte absolut de prisos și chiar părăsit. Căci el, singurul, în mijlocul a tot ceea ce se dezlănțuie aici, nu este obiect de agitație nici de scandal; persoana sa fizică nu este iluminată de reflectoare nici de rampe, nu trebuie perfecționată sau întărită cu vreo șipcă, lăcuită cu vopsele de clei sau băițuită, acoperită cu draperii sau cu iarbă. Lîngă făptura sa care palpită nu se instalează trepte și nici nu se taie în ea vreo ușă. Nu încape îndoială că în interesul piesei el s-ar supune cu cea mai mare tragere de inimă la toate acestea, însă fapt este că nimic nu se întîmplă cu acel care privește consternat vacarmul pe care l-a pricinuit devenind autor dramatic. Și se simte foarte inutil și în calea tuturor, ferindu-se de tîmplarii care aduc o masă și dînd peste mașiniștii care se căznesc cu un perete. Rătăcește fantomatic, cu sentimentul vinovăției, prin încăperile teatrului și nu se poate dovedi nicăieri de folos și activ; ar vrea să-i spună ceva regizorului, dar regizorul n-are vreme de el, iar actorii își vorbesc în cabine despre pescuit, despre crampe intestinale și despre felul cum a jucat cineva acum treizeci de ani la Hradec Králové* și cum îl chema cîndva pe un altul. Iar autorul intră în vorbă ca să facă pe eroul și să arate că nu este chiar atît de covîrșit de trac și de grijă pentru piesa sa.

Așa și este, în adevăr. În toate acestea, mai mult chiar decît presimte, autorul devine o persoană absolut de prisos. Întreaga sa operă trece pe alți umeri. Regizorul și-a format o concepție proprie și trece prin toate chinurile iadului văzînd cum i-o strică, de fapt, autorul prin piesa sa. Regizorul joacă o piesă minunată, pe care deseori i-o amenință grav

* Oraș în Cehoslovacia, capitală a regiunii Boemiei de Est.

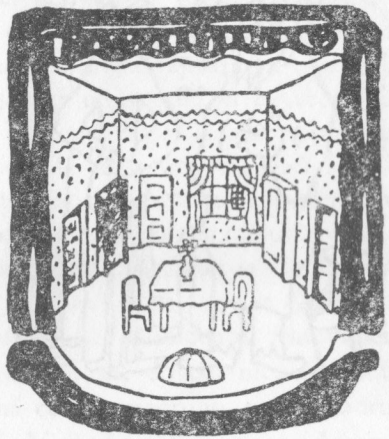
autorul, amestecîndu-se în ea foarte nelalocul lui și punînd prin textul său bețe în roate. Așa că, de fapt, cea mai bună piesă de teatru ar fi aceea care n-ar avea nici autor, nici text și poate că nici actori, întrucît toate acestea sînt compo-



nente care adesea amenință succesul regiei. Opera creatoare a regizorului este deci peste măsură de dificilă și de tragică, deoarece el urmărește ceva mai bun decît ceea ce este în fapt scris, jucat și regizat. Astfel regizorul este un fel de fîrtat al celui lovit de blestemul de a împleti toată viața funii din nisip, însă nu lasă să se vadă aceasta.

Regizorul își asigură suveranitatea prin colaborarea scenografului, căci decorurile, draperiile și costumele sînt ceva fără de care în teatru nu se poate. Scenograful este și el rău legat de mîini de recomandările autorului. I-ar face, fără îndoială, plăcere să instaleze pe scenă turnul Eiffel pe un fundal de vulcani sau peisaje polare cubiste, ori să plăsmuiască nemaivăzute construcții, caruseluri, tobogane, faruri și poduri suspendate. Autorul cere însă odaia sărăcăcioasă a

văduvei Podléšt'ková sau doar o cameră de oraș. Uneori se străduiește să le dea o șansă regizorului și scenografului îndatorîndu-i cu diverse indicații cum că la mijloc e o ușă, în dreapta ușa spre balcon, în stînga ușa spre dormitor și, desigur, la fereastră e o colivie cu un canar.



Sînt desigur și alți autori, care purtați de imaginile ademenitoare ale unor efecte pitorești pretind o serie de splendide metamorfoze, așa încît în cîteva clipe un codru sălbatic trebuie să se schimbe într-un palat regal, palatul într-o cîrciumă de țară iar cîrciuma într-o rîpă stîncoasă, dînd astfel regizorului, scenografului și șefului de producție prilejul de a-și bate capul cum să facă asta în condițiile date, cu toate acele practicabile, tăngi și trape, în timp de un minut. Scenograful citește deci piesa, fără să dea cine știe ce atenție frumuseților ei literare; reține mai ales unde trebuie să fie diferite uși și ce mobilier împovărător a cerut autorul pentru ca apoi, după un consiliu cu regizorul să facă altfel. Autorul, surprins, declară apoi că tocmai așa și nicidecum altfel și-a

închipuit totul. Aceasta este tocmai partea curioasă la teatru, că în genere totul se petrece oarecum altfel decît părea la început. Cînd sosesc pe scenă decorurile, scenograful este surprins de faptul că aproape toate componentele sînt mai înalte, mai late, mai scunde, mai mici, întotdeauna altfel

decît și le-a închipuit și este surprins și regizorul că scena se prezintă cu totul altfel decît și-a imaginat-o cînd i-a descris-o scenografului. Și nu e nimic altceva de făcut decît să te împaci cu asta, iar cel mai curios este faptul că, cu cît a ieșit mai rău din acest punct de vedere, cu atît mai mult proclamă în unanimitate critica și publicul că de această dată decorurile au fost potrivite și izbutite.

Scenograful execută deci proiectele pentru decoruri și i le duce regizorului, pentru ca apoi să intre în ședință cu șeful de producție. Acesta își frînge mîinile de disperare și declară cu hotărîre că nu merge nicidecum, pentru că tîmplăria și vopsitoria nu au în nici un caz destul timp, că ar trebui să

se petreacă miracole. Ei bine, în cele din urmă se lasă convins, iar la tîmplărie şi la vopsitorie, cu toate că nu este timp, încep să se petreacă miracolele. Din stinghie pusă lîngă stinghie apar contururi de păduri şi de stînci. La vopsitorie miroase a clei cale de şapte poşte, iar bărbaţi merituoşi, care sînt în teatru de peste treizeci de ani, cu fesuri pe cap şi ciubuce în dinţi se pun pe vopsit. „Iarăşi cubisme", mîrîie un bătrîn trecut prin multe, „De ne-ar vedea aşa Rafael!" Acum nu mai este ca în urmă cu treizeci de ani, cînd vopsitoria teatrului era aproape o Academie de arte frumoase, cînd se cultiva acel ultradelicat „Baumschlag"* pe fundale panoramatice splendid elaborate. Astăzi se toarnă vopseaua pe pînză direct din ciubăr, ca să meargă mai repede, şi se întinde cu măturica, şi iacă-tă, pe scenă se plăsmuieşte din asta un minunat brocart sau un codru umbros. Modernismul a dat aici buzna cu cizmele sale grosolane de şapte leghe, s-a zis, cu toată migala de altădată; acum pe scenă se pictează mai mult cu lumină, bătrînilor maiştri de la vopsitoria teatrului li se cere mai curînd cantitate decît iscusinţa de odinioară, iar ei nu s-au acomodat încă prea bine cu tehnica nouă.

În acelaşi timp cu vopsitoria se apucă de lucru croitorul teatrului, croitoreasa şi peruchierul. Toţi aceştia sînt în general oameni foarte ambiţioşi căci, aşa cum haina face pe om, croitoria teatrului îşi închipuie că îl face pe actor. „Nu-i pot face domnului Vydra o talie aşa de joasă", îi spune croitorul scenografului, care la schiţa de costum a trădat puţintel proporţiile. Cu marea satisfacţie a lucrului reuşit se cos aici cei mai îngrozitori pantaloni burlan, burţi şi funduri rotunjite, haine prea scurte sau prea lungi, strîmte sau nemaivăzut de largi, după cum cere înfăţişarea eroului. Aici se cheltuieşte cea mai mare ingeniozitate şi măiestrie croitoricească pentru ca hainele să vină cît mai rău, dacă aşa cere hazul piesei. Aici se face din americă mătase şi din pînză de sac brocart şi se transformă vechi tunici militare austriece în

veste de nobili sau de slugi pentru vreun Shakespeare sau Molière.

Iar cînd piesa se montează în întregime sau parţial „din vechituri", garderobierul teatrului este încîntat, dacă pentru o piesă de Shaw îi poate propune scenografului năzuros pantalonii în care juca domnul Šmaha încă în piesele lui Bozděch. Căci în garderoba teatrului domneşte o deosebită sărăcie în ce priveşte aşa-numitul „civil" adică costum modern. Găsiţi aici fără îndoială cincizeci de îngeri, zece rajahi indieni, o duzină de cavaleri din vremea lui Rudolf, o sută de mandarini sau de centurioni romani, dar, să zicem, nici un pantalon modern de culoare deschisă, aşa că nu rămîne decît

* În limba germană în original (unde este însă transcris cu ortografia cehă). Este vorba de reprezentarea artistică migăloasă a ramurilor şi frunzelor pomilor. *N. T.*

să te mulțumești cu pantalonii vechi de ofițer austriac, — zișI și „à la Pejačevič" — în care joacă de obicei Oneghin. Nimic nu-l încîntă mai mult pe garderobierul teatrului decît o veche piesă de garderobă, avînd în urma sa triumful mul-

tor spectacole dintre cele mai diferite, unde a jucat pe trupul actorilor vestiți care reprezintă istoria glorioasă a teatrului.

La premieră, croitoria teatrului se înghesuie în culise iar maistrul stă cu ochii la fiecare mișcare a tragedianului. Se desfășoară teribile intrigi, cine știe dacă nu iese din asta vreo sinucidere sau un asasinat în masă, tragedianul este persecutat de intrigant, nevinovăția suferă, iată, tragedianul joacă dumnezeiește, își pune mîna pe inimă, vorbește în minunate versuri, se așază, se ridică, trage spada, îngenunchează, piere sau învinge și se urcă pe tron, sau în sfîrșit, după toate vitregiile destinului se va însura cu prima amoreză; croitorul teatrului stă cu ochii pe fiecare mișcare a sa, îi soarbe ges-

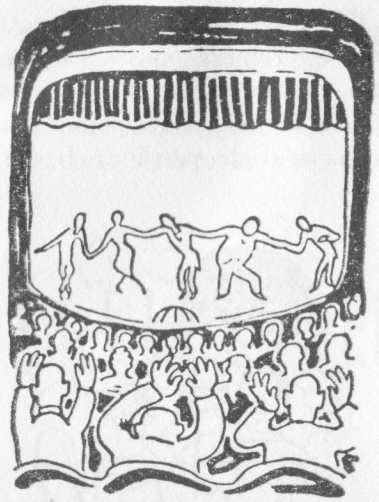
turile, și în vreme ce publicul lăcrimează de emoție sau de rîs iar sala începe să tune de aplauze entuziaste, el își șoptește în culmea emoției: „Ce frumos joacă hainele astea pe domnul X, Y!" Doar el a alergat cu dăruire de sine prin

jumătate din Praga ca să găsească flanel exact de nuanța trebuitoare, pe piept este adăugată vatelină cu pricepere de adevărat sculptor iar pentru celelalte fleacuri este cheltuită o ingeniozitate demnă de un inginer.

Dar să nu uităm nici de peruchier. Atelierul său, ascuns pe undeva prin cele mai tainice adîncuri ale teatrului, seamănă cu un templu sălbatec din Melanezia sau cu un wigwam indian. Zac peste tot scalpuri cîrlionțate, pletoase, negre, roșcate, ușor încărunțite și argintii lîngă cîte o cosiță blondă de fată și chelii de toate felurile. Pe mese stau capete al căror postament este propriul lor gît, capete retezate și lîngă ele nasuri, nasuri ascuțite de prostănaci, nasuri gogonate

de beţivi, nasuri vulturești de cavaleri şi intriganţi, sprîncene stufoase, fel de fel de barbişoane şi ciocuri, mustăţi de scutieri şi de pădurari, bărbi de bandiţi, de nobili părinţi şi de călugări, bărbi şi coafuri de toate culorile, toate podoabele capilare ale seminţiei omeneşti, care pot fi închipuite. Şi, pe deasupra, farduri cu care este plăsmuită prospeţimea sîngerie a buzelor, acea însetare purpurie a buzelor frumoasei amoreze, la care visează studentul şi slujnicuţa de la galeria a doua, apoi pudră şi chinovar, din care este creată acea cuceritoare gingăşie a obrăjorilor şi negreală pentru zugrăvirea unor ochi atît de adînci şi de focoşi încît fură minţile.

Iată sulimanuri deschise la culoare pentru apariţii distinse şi cremele de piele cele mai închise pentru braconieri, ţigănci şi pentru plebea romană. Este aici tot ceea ce, lipit şi uns pe faţa actorului, arată văzut de aproape atît de respingător, de murdar şi de soios, încît spectatorului, privind fericit din fotoliul său de pluş, cu greu i-ar veni să creadă. Toată şarlatania teatrală este aici la lumina zilei, acea şarlatanie alungată ca în descîntec abia prin contactul aţiţător cu publicul. Este groaznică la repetiţii, la repetiţie generală şi la premieră, în culise. Abia cînd candelabrul se stinge, cortina se ridică şi publicul priveşte, în faţa ochilor săi şarlatania se topeşte, dă înapoi şi dispare, pentru a face loc adevărului şi frumuseţii spectacolului teatral, pentru ca un decor zugrăvit simplu să devină o uimitoare priveliște, tinicheaua — aur, cîlţii — barba profetului iar sulimanul roşu aprins — buze aţiţătoare pentru sărutul cărora se măcelăresc pe scenă eroii. Operă foarte grosolană şi imperfectă, de aproape. Şi totuşi, cînd izbuteşte, se aşterne pe ea iluzia; iar cînd nimereşte în chip foarte fericit, iluzia rămîne pe ea pînă la urmă, pentru a-l însoţi apoi pe spectator şi acasă şi mai departe.

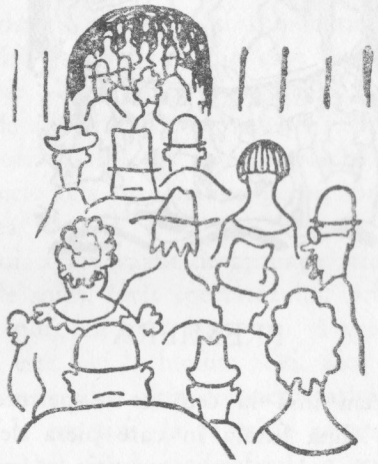


PREMIERA

Să ne întoarcem însă la ceea ce se petrece mai departe.

Premiera este clipa fatală în care piesa de teatru devine un eveniment. Pînă la ultima repetiţie se mai putea încă schimba şi salva ceva; era încă o operă la care se lucrează, o lume în apariţie, o stea născîndu-se din haos. Premiera este expresia hotărîrii disperate de a lăsa în cele din urmă treaba să meargă de la sine, fie ce-o fi. Este clipa în care autorul şi regizorul predau lucrul definitiv în mîinile altora, fără să mai poată să sară undeva în ajutor. Nici autorul, nici regizorul nu cunosc cît trăiesc mulţumirea, să zicem, a meşterului tîmplar care poate să lase masa proaspăt terminată să se usuce cum se cuvine, după care umblă expert cu degetul mare de-a lungul tuturor muchiilor şi crăpăturilor, şterge tăblia cu palma, ciocăneşte în ea, o priveşte de sus şi pînă jos şi zice: „Ei, e bine!". O, de s-ar putea să mai fie măcar o repetiţie în plus!

În dimineaţa dinaintea premierei se ţine ultima repetiţie. Actorii îşi bolborosesc rolurile repede, cenuşiu şi aproape în şoaptă, ca să nu răguşească înainte de venirea serii; turuie textul, de parcă ar măcina nisip în dinţi şi îi dau zor, împiedicaţi şi nedumeriţi de parcă ar fi un mort în casă.



Din adîncurile teatrului suie o tăcere ţeapănă şi ameţită. Nu mai este nimic de făcut. Este începutul sfîrşitului.

După cum se ştie, premierele îşi au publicul lor permanent de premieră. Sînt oameni care merg doar la premiere. Se spune că fac asta din pasiune pentru teatru sau din curiozitate sau din snobism sau pentru haine sau pentru cunoscuţi; eu nu ştiu cum o fi, dar cred că merg dintr-o inconştientă şi pervertită ferocitate. Merg să se desfete plini de voluptate cu tracul actorilor, cu chinurile autorului şi agonia regizorului; vin să savureze setoşi de sînge situaţia înspăimîntătoare de pe scenă, unde în fiece clipă ceva poate să dea greş, ceva poate să se încurce şi să strice totul. La premiere se merge cum

se mergea în Roma antică la circ, pentru a vedea torturarea creştinilor şi luptele fiarelor. Este o plăcere sălbatică găsită în caznele şi furia celor sacrificaţi.

În clipa în care publicul de premieră, foşnind şi fremătînd condescendent îşi ocupă locurile în arena strălucitoare, auto-

rul aleargă în jurul teatrului cu o ciudată şi insuportabilă presiune la stomac, actorii gata machiaţi se uită prin găurica din cortină în sală, suferă de catar intestinal şi de vărsături din cauza panicii de premieră şi spumegă în cabine pentru că au primit o perucă proastă sau că nu-şi pot încheia costumul, garderobierii şi cabinierele fug între cabine, pentru că în fiecare dintre ele lipseşte ceva, regizorul aleargă pe scenă gemînd şi şuierînd, pentru că încă n-a venit din atelier ultima piesă de decor a actului întîi, retează furios plîngerile actorilor şi tîrăşte pe scenă un scaun, croitorul goneşte la atelier cu nişte haine, regizorul de culise sună ultima dată în cabine, pompierii sînt la post, pe culoare zbîrnie soneriile, mai iz-

bucnește încă un scandal între recuziter și tapițer și, în cele din urmă, la șapte și trei minute ajunge pe scenă ultima piesă de decor.

Dacă în clipa asta, dumneata, cel ce stai în sala care zumzăie, te uiți la ceas și spui: „Ar trebui de-acum să înceapă", dacă în clipa asta ai pune urechea la cortină, ai auzi pocnetul ciocanelor și glasuri întretăiate:

— Unde s-o pun?
— Nu-l băga aici, deșteptule!
— Trebuie găurit.
— Trebuie pusă o șipcă.
— Ce tot vrei?
— Iute, doamne sfinte!
— Păzea, cade decorul!
— Aici o să reparăm abia mîine.
— Dar cu asta ce-i?
— Dați-i drumul, doamne sfin...

Bang! Primul gong. În sală se face întuneric și liniște. Se mai aud ultimele bubuituri de ciocan, alunecarea unei mobile grele și strigăte furioase:

— Cărați-vă de-acum!
— Tăiați scîndurica asta!
— Lăsați-o cum e și ștergeți-o!
— Trage asta! Iute!

Bang! Cortina se ridică pe urmele ultimului lucrător, scena iluminată sfîșie întunericul iar Klára stă pe scenă, făcîndu-și în grabă cruce.

Partenerul ei (pe frunte i se prelinge sudoarea emoției, dar din sală nu se vede) intră și își aruncă pălăria pe scaun în loc s-o pună pe masă.

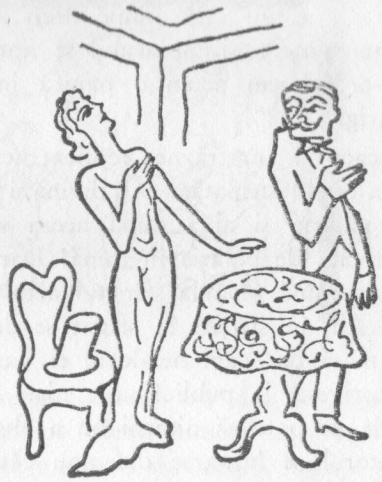
— Bună dimineața, Klára, spune el cu voioșie și tresare: Pentru dumnezeu, trebuia să încep direct cu „Klára, mi s-a întîmplat ceva neașteptat".

Klára a înțepenit de groază: nu și-a primit replica.

— Bună dimineața, improvizează ea deprimată.

„... mi s-a întîmplat ceva neașteptat" — șoptește sufleorul.

Actorul caută desperat o trecere la ceea ce avea de spus; și-a adus aminte că potrivit autorului nu este dimineață ci tîrziu după amiază.



— Dă-i drumul, șuieră zdrobită Klára.

— Hm-da, se străduiește actorul, închipuiește-ți Klára... da,... adică...

— Ți s-o fi întîmplat ceva neașteptat? îl ajută Klára cu hotărîre.

— Da, se năpustește partenerul cu entuziasm, închipuiește-ți Klára, mi s-a întîmplat ceva neașteptat.

— „Ce ți s-a întîmplat?" intră Klára în text.

Din loja autorului se aude un geamăt de ușurare după un minut de groaznică teamă. Situația este salvată; dar în primul moment autorul s-a încleștat spasmodic de peretele lojii,

gata-gata să sară la parter strigînd: „înapoi, nu e așa! Începeți încă odată!“ Acum se liniștește cu încetul; pe scenă curge dialogul ca uns. Peste o clipă Klára trebuie să cadă moale pe scaun de parcă i s-ar tăia picioarele; dar, doamne sfinte!, stîngaciul de partener și-a pus pălăria pe scaun, nu pe masă! S-a terminat, acum Klára se va așeza zdrobită pe pălăria soțului ei; tot actul se duce naibii; dumnezeule din cer, cum se poate evita aceasta? Autorului i se umezesc palmele de teamă; nu aude nimic, nu vede nimic decît afurisita de pălărie de pe scaun; încet și implacabil se apropie momentul catastrofal. De-ar izbucni acum o panică în teatru! Ce-ar fi să încep să strig: „foc!“?

Acuși, acuși cade ca un trăznet replica; acuși se va așeza Klára pe pălăria cea blestemată... O, divină și prezentă Klára! a luat simplu pălăria și abia după aceea s-a prăbușit pe scaun, cu nenorocita de pălărie în mînă! Dar ce va face cu ea? O s-o țină în mînă pînă la sfîrșitul actului? De ce nu o pune pe masă? Ah, în sfîrșit! în sfîrșit se descotorosește de ea, o pune pe masă dar cam nelalocul ei, sare în ochi teribil... Autorul privește la public! vede niște bile care tușesc și își dreg vocile, se pare că nimeni nu a observat dezastrul cu pălăria. Autorul se întoarce din nou către scenă; cum, dialogul nu a mers mai departe? De ce durează atît de mult? Pe autor începe să-l cuprindă o arșiță neplăcută; poate că este prea lung; pentru dumnezeu, se tîrîie fără sfîrșit, și nu se petrece nimic. Autorul începe să transpire în cazne grele, aici trebuia să mai tai, aici este slab și prost, imposibil, idiot, fără însemnătate... Și de ce n-or juca mai repede? Ar fi mai bine să mă ridic și să strig: „O să tai asta! Așteptați o clipă!“

Slavă domnului, s-a mîntuit; acum vine partea cea mai importantă a expunerii, cheia pentru întreaga acțiune, o convorbire scurtă și încordată pe trei păginuțe și apoi... Bum! Autorul a încremenit de groază. Pe scenă dă buzna Katuše,

care trebuia să intre abia peste cinci minute, abia după cele trei pagini. Doamne, ce-i de făcut? „Cortina, cortina!“ vrea să strige autorul, însă este gîtuit de spaimă. Cei doi de pe scenă au înțepenit și ei, însă Katuše își și gîngurește textul; ceilalți doi răspund ușurați, trei pagini au fost sărite,

cheia pentru întreaga acțiune s-a dus pe copcă; așa, cum nimeni nu va pricepe piesa, nimeni nu va înțelege despre ce este vorba, toate motivele sînt acolo, intriga s-a dus naibii; vai, pentru dumnezeu, fără cele trei pagini toată piesa este o prostie incoerentă! Ce-a făcut Katuše? Cum de a putut regizorul de culise să-i dea drumul pe scenă prea devreme? Acum publicul va începe să fluiere, enervat de lipsa de sens a acțiunii; pînă și un copil trebuie să simtă că piesa n-are nici cap nici coadă; de ce regizorul n-a întrerupt-o? Autorul se uită repede la public, dacă nu începe să protesteze. Însă publicul își suflă liniștit nasul, tușește și din timp în timp este străbătut de o undă de rîs; s-ar zice că are succes Katuše. Pesemne că vor fluiera și vor sîsîi abia la sfîrșitul actului. Autorul ar vrea să intre în pămînt; evadează din lojă și se repede în culise, poate pentru a da foc clădirii, precum

constructorul bisericii Karlov. N-o să mai dea niciodată ochii cu nimeni, se gîndeşte disperat, ascuns într-o garderobă unde se prăbuşeşte cu capul în palme. Da, da, acum totul e pierdut ...

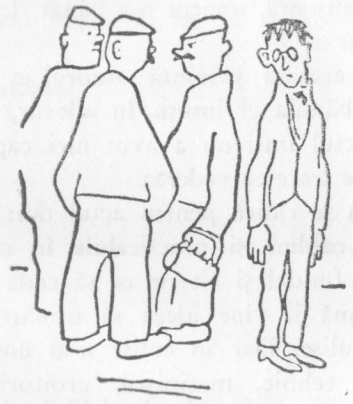
Şi după un timp nesfîrşit, pare-se după cîteva ore sau aşa ceva, ridică capul: ce se întîmplă? Parcă ar curge undeva apa peste pietre; curge plescăind şi susurînd, repede şi îndepărtată ... Bang! Plescăitul apei deodată se întăreşte şi devine zgomot puternic, cineva se năpusteşte în garderobă şi strigă: „Aici e domnul autor", cineva îl ia de mînă şi îl trage în galop după el, din toate părţile nişte mîini îl împing şi îl zgîlţîie, este zmucit şi tîrît cu viteză, se împiedică, se clatină, nu vede şi nu pricepe, se apără, dă din picioare, dar pîlcul gîfîind îl duce undeva şi-i face vînt şi pac! autorul zboară pe scenă ca tras din puşcă, Katuše şi Klára îl prind cu degete umede de mîini şi îl trag spre rampă, jos plescăie ca o cascadă, autorul vede plutind de jur împrejur mii de pompoane cu ochi de om, încearcă un zimbet idiot şi se frînge iute de cîteva ori de la mijloc.

Cortina coboară, plescăitul apei se îndepărtează, bang, cortina se ridică iar, autorul întinde repede mîinile după Klára şi Katuše dar e pe scenă singur-singurel, oropsit şi lăsat pradă miilor de ochi, se înclină şi în acelaşi timp îşi dă seama îngrozit că face reverenţe într-un fel teribil de caraghios, ca o marionetă, dar nu se poate opri, se înclină în dreapta şi în stînga, sus şi jos, dă înapoi, cunoscuţi şi necunoscuţi în culise îi scutură cu înfrigurare mîinile cu mîini transpirate, fiecare cu „felicitări, felicitări", bang, cortina se ridică iar, autorul se trezeşte din nou pe scenă, nici nu ştie cum şi dă din mîini spre culise, cum că el nu-i nimic, că actorii ... ei, dar dacă ţineţi cu orice preţ, reverenţă, reverenţă, ce bucurie, un succes atît de nemeritat ... Uf! În sfîrşit, autorul iese împleticindu-se dintre culise, muiat dintr-o dată ca o cîrpă, părăsit şi iarăşi absolut inutil, pe

cînd lucrătorii leagănă pereţii camerei, păzea! trag arlechinii şi practicabilele, tărăsc mobila şi fixează ceva. Ce să-i faci, peste tot le stai în cale.

— Daţi-i zor, daţi-i zor, strigă regizorul iar autorul i se aruncă în braţe:

— Domnule regizor, minunat, a mers minunat!



— Numai de n-ar fi mai rău, răspunde regizorul sec.

— Şi, ia stai, bîiguie entuziasmat autorul, apucîndu-l de un nasture, nu s-ar putea ca la început Klára să se aşeze pe pălărie? Ştiţi, cred că lumea ar rîde.

— Acolo n-au de ce să rîdă, obiectează regizorul. Daţi-i zor, ce naiba, vreţi să dureze pînă la unsprezece?

Autorul inutil aleargă să mulţumească actorilor; eroul tocmai cinează şi la mulţumirile autorului obiectează modest:

— Ce, ăsta e rol?

Cu Klára nu e de vorbit, pentru că şi-a agăţat rochia de un cui. Katuše plînge furioasă cu sughiţuri în cabina ei, pentru că regizorul a ocărît-o teribil.

— Ce-s eu de vină, suspină ea sfîşietor, că e de două ori aceeaşi replică? Eu trebuia să intru în scenă cînd Klára spune: „Niciodată" şi nu-s eu de vină că e de două ori!

Autorul se străduieşte să o consoleze, dar Katuše plînge atît de jalnic.

— Să mă... ia la trei păzeşte aşa... chiar la premieră! Cum ... să mai ... joc?!

Autorul inutil o domoleşte nobil:

— Dar, domnişoară, nimeni n-a băgat de seamă că lipseşte o bucăţică din text!

Ei bine, în această privinţă autorul a avut mai multă dreptate decît bănuia el însuşi. În adevăr, nimeni n-a băgat de seamă că actul întîi nu a avut nici cap, nici coadă. Un asemenea fapt se trece cu vederea.

Bang, cortina se ridică pentru actul doi; autorul se împleteşte printre cabluri şi practicabile în culisele intunecate, se ciocneşte de fundal şi cît pe ce să cadă în trapa căscată; în cele din urmă îi vine ideea să urmărească piesa ascuns undeva între culise. Dar în culise n-ai unde arunca un ac; tot personalul tehnic, maşiniştii, croitorii şi croitoresele, oameni de serviciu, garderobierele şi lăcătuşii, bărbaţi în salopete, nevestele şi mătuşile lor şi figuranţii şi verişoarele lor şi cunoscuţii verişoarelor lor şi tot felul de misterioşi „de-ai casei" se uită la piesă înghesuiţi în culise, glumesc în gura mare, umblă pe podelele care pîrîie, mănîncă, se ceartă, scîrţie uşile, se iau de gît cu regizorul de culise, îi împiedică pe actori, provoacă tot soiul de zgomote, larmă şi dezordine şi numai că nu-şi bagă nasul pe scenă. Autorul inutil se înghesuie printre ei şi se înalţă pe vîrfuri; ar vrea să prindă ce se întîmplă pe scenă, dar în loc de asta aude cum îşi spune oful un bărbat în salopetă:

— Mare plictiseală!

— E prea lung, spune un al doilea bărbat.

— O să mergem pîn-la unşpe!

Bang! cineva a răsturnat în culise un scaun de metal.

Între timp pe scenă se gungureşte un duet de dragoste.

Autorul inutil se furişează în vîrful picioarelor ceea ce face ca podelele să scîrţîie îngrozitor; se strecoară din labirintul coridoarelor şi aleargă la aer. Este noapte, cîţiva oameni se perindă pe străzi gîndindu-se dumnezeu ştie la ce, tramvaiele clincăne iar viaţa murmură departe. Autorul se înfioară de frigul nopţii şi de amărăciune. Este singur-singurel ca niciodată în viaţă, iar în spatele lui se desfăşoară ziua gloriei sale.

De s-ar sfîrşi odată!

DUPĂ PREMIERĂ

După premieră autorul rămîne într-o absolută incertitudine, dacă a căzut pe toată linia sau a avut un succes enorm. Ei da, a fost chemat la rampă, dar poate că publicul şi-a bătut joc ori l-a compătimit sau aşa ceva... Cu teamă şi plin de bănuieli cercetează autorul privirile şi cuvintele cunoscuţilor săi.

— Te bucuri, aşa-i?
— Eu aş mai tăia din actul întîi.
— Au jucat frumos.
— Vă felicit.
— Poate că s-ar mai putea scurta actul trei.
— Dar altfel trebuia jucată.
— Eu aş face alt final.
— Klára a fost pur şi simplu imposibilă.
— Finalul a fost cel mai bun.
— Doar actul doi se cam tărăgăneză.
— Ei, poţi fi mulţumit.
— Îmi pare foarte bine pentru dumneavoastră.

Autorul se balansează în bezna nesiguranţei. A fost succes sau nu? Şi a doua zi îşi îngrămădeşte toate gazetele, ca să afle măcar din gura criticilor cum a mers de fapt. Ei, din ziare află următoarele:

Că piesa sa a avut o anumită acţiune, dar fiecare critic povesteşte o alta.

Că piesa sa: 1. — a avut succes; 2. — a fost primită cu nepăsare; 3. — o parte din public a fluierat; 4. — succesul a fost cordial şi binemeritat.

Că regia: 1. n-a avut ce face; 2. — a făcut ce a putut; 3. — nu a fost destul de atentă şi 4. — a fost îngrijită.

Că s-a jucat: 1. — cu prospeţime; 2. — tărăgănat; 3. — cu entuziasm; 4. — actorii nu-şi ştiau rolurile; 5. — au contribuit la succesul piesei.

Că Klára a fost : 1. — excelentă; 2. — evident indispusă; 3. — nu a înţeles bine rolul; 4. — l-a umplut de clocotul vieţii; 5. — avea păr blond; 6. — avea păr negru (Ba chiar citeşte că domnişoara Jarolimová în rolul Klárei a fost remarcabilă, deşi pe cît ştie el rolul Klárei a fost jucat de doamna Nová).

Că montarea: 1. — a fost potrivită şi 2. — nu s-a potrivit cu caracterul piesei.

Că şi coeziunea a fost ce e drept: 1. — perfectă ca întotdeauna dar, 2. — foarte şubredă.

Ca urmare a acestora autorul nu află niciodată dacă piesa sa a avut succes; nici numărul de spectacole nu dovedeşte nimic, căci potrivit horoscopului teatral o piesă are puţine spectacole pentru că este imposibilă şi a căzut; sau are un număr mare de spectacole, pentru că este o marfă de duzină.

ŞEFUL REGIZORATULUI DIRECTOR SECRETAR

GHID PENTRU CULISE

În timpul expunerii cam haotice de pînă acum (care însă nici pe departe nu egalează haosul sălbatic al realităţii teatrale) ne-am întîlnit cu o serie întreagă de personaje a căror existenţă, caracter, obiceiuri, privilegii şi competenţe poate că nu sînt pe deplin lămurite publicului, viitorilor autori şi critici. Dacă vrem să vă iniţiem măcar sumar în toate acestea, ne vedem puşi în faţa întrebării: de unde să începem? Oare de jos, de la portar, sau de sus, din birourile teatrului; de la fochist sau de la şeful ansamblului; de la ghişeul casieriei sau din întinderile tainice ale magaziei teatrului. Hai să începem, de pildă, cu „acolo, sus"; „acolo, sus" înseamnă în argoul teatral birourile teatrului iar extremitatea inferioară a acestui „sus" este contabilitatea, unde potrivit unei vechi datini (şi regulamentului slujbaşilor) se plătesc lefurile actorilor la întîi şi la paisprezece, pe cînd funcţionarilor teatrului li se plătesc doar la întîi iar perso-

nalului tehnic în fiecare sîmbătă. Dar dacă de-acum am ajuns la acest harpagon, trebuie să vă spun, că în afara lefii actorii iau aşa-numitele onorarii de joc, onorarii pentru al doilea rol, taxa pentru dans sau pentru cîntec, suplimentul pentru sărituri şi plata pentru goliciunea şi sulemenirea trupului, din care însă, puse la un loc, de obicei nu se îmbogăţeşte nimeni. Altfel, contabilitatea este un local cam sumbru, cu ghişeul mai mult închis. Aici se plătesc şi avansurile.

„ACOLO, SUS"

Cea mai înaltă instanţă a organismului teatral este misterioasa treime: directorul, şeful ansamblului şi administratorul; din această divină treime şeful ansamblului este cel căruia îi e dat să se supună în public calvarului şi să fie uneori crucificat. Directorul este o persoană condamnată pentru nişte păcate grele să supere veşnic şi să rezolve toate neplăcerile, reclamaţiile şi conflictele de competenţă, să tune, să fulgere şi să şteargă lacrimi, să se ia de gît pentru mărirea lefurilor şi să semneze avansurile, puterea sa este mare, dar exclusiv internă. Cît despre administrator; aceasta este o funcţie oarecum nelimitată şi învăluită în anumite secrete superioare. Sediile în care zăbovesc aceşti potentaţi sînt împodobite cu covoare şi fotolii şi alte articole de lux, care însă, dacă este nevoie, realizează şi găteala marilor saloane de pe scenă.

Urmează cîteva ranguri mai joase, care încep cu titlul de inspector sau de secretar şi sfîrşesc cu aşa-numiţii funcţionari; funcţionarii zbîrnîie la telefon şi ţăcănesc precipitaţi la maşinile de scris, copiind roluri, memorii şi scrisori. Totul arată ca un birou obişnuit, puţin mai trăznit, în care este o grabă teribilă şi se lucrează claie peste grămadă; asta stă în natura lucrurilor.

Funcţia de secretar literar, sau eventual de lector, este foarte liniştită şi se desfăşoară într-o cămăruţă retrasă; este o oază de linişte şi de plictiseală adîncă, reconfortantă de-a binelea în fabrica zorită a teatrului. Aici vin autorii modeşti (cei mai puţin modeşti îl asediază pe şeful ansamblului) şi aduc piese transcrise pe curat, vorbesc despre ele îndelung şi pe larg, se întorc să le urgenteze şi vor cu orice preţ să ştie cînd se vor juca. Secretarul literar, om paşnic şi chibzuit răspunde că se vor juca. Este însă luat în serios doar de către autori; actorii îl cam dispreţuiesc, căci îl consideră, pe drept cuvînt, ca un patron de hîrtie. Da' de unde, teatrul nu e literatură.

Curierii de la teatru seamănă cu cei de la redacţii sau ministere; sînt foarte literari, căci de fiecare dată, după întîi, le duc autorilor tantiemele.

Se pare că am amestecat aici într-un singur galimatias conducerea artistică şi cea economică; dar aşa se întîmplă în teatru: directorul spune că face totul pentru artă, pe cînd secretarul literar scoate mereu la iveală consideraţii de casă.

Acum însă să coborîm „acolo, jos".

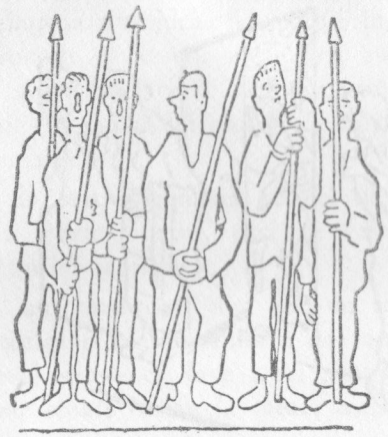
ANSAMBLUL

Ansamblul este întotdeauna înghesuit în cabine, în grupuri de cîţiva actori; aceste cabine sînt nişte vizuini mici, în care se află o oglindă de perete şi o chiuvetă şi este sau groaznic de frig sau groaznic de cald; mai departe, o oglinjoară în faţa fiecărui actor, pudră, sticluţe, vaselină, şervete, carmin, rimel, hîrtie de la şuncă, o bucată de chiflă şi un text mototolit. Miroase a trupuri omeneşti, a cină pripită, a machiaje, a calorifer, a costume vechi, a mastic şi a peruci; în cabinele doamnelor, pe deasupra a tot felul de zaharicale şi rufărie. În cea mai mare cabină a domnilor se joacă în permanenţă

cărţi; în genere, la domni e gălăgie şi veselie, se pun la cale tot felul de farse de teatru, coruri, încercări de forţă, amintiri şi alte distracţii cazăceşti, pe cînd în cabinele doamnelor este mai curînd o linişte neîncrezătoare şi şopotitoare, întreruptă de alergătura cabinierelor, de ţăcănitul foarfecelor pentru

coafură şi de foşnetul gîndacilor; aceştia se ţin de cabinele doamnelor, pentru că acolo se mănîncă dulciuri. Noi însă, aşa cum se cuvine, vom rămîne la cabinele domnilor; hai să ne minunăm de pantalonii şi de tunicile cavalerilor, care, foarte vătuite, abia încap pe cuiere; să cîntărim în mînă săbiile de teatru şi coifurile cu panaş şi să-l încurcăm pe garderobierul care-l încalţă pe eroul pe jumătate gol cu cizme înalte şi pe peruchierul care-i înfoaie peruca şi pe croitorul care-i strînge talia, să ne aşezăm pe cămaşa şi pe hainele lui şi să contribuim astfel la îmbulzeala care se dezvoltă în cabina domnilor între prima şi cea de a treia sonerie a regizorului de culise.

Ansamblul actoricesc se împarte, prin urmare, în cel masculin şi cel feminin. De ansamblul masculin ţin: tragedianul, apoi amorezul eroic sau june-prim, amorezul de comedie adică junele secund, *naturbursch* (pe limba noastră nu i se spune în nici un fel), omul de viaţă, care e din motive pro-



fesionale un domn cam corpolent, comicul, diverse caractere (tatăl, intrigantul, neurastenicul, caracterul robust şi aşa mai departe), diplomaţi şi copoi. Graniţele nu sînt foarte precise, cel mai rar este tragedianul şi junele secund — de obicei din cineva angajat ca amorez te pomeneşti că iese la iveală, din păcate, un caracter. De ansamblul feminin ţin tragediana sau eroina, care joacă în costume, prima amoreză sau înţolita (pentru că are nevoie de cele mai multe toalete), amoreza lirică (zisă şi „smiorcăita"), mama nobilă, denumită şi babornita, mama drastică, diverse caractere feminine, ingenua sau puştanca şi cameristele, numite şi pitipoance. Nici aici, desigur, graniţele nu sînt nete; situaţia obişnuită este aceea cînd rolul pe care tocmai l-a primit actorul nu prea ţine de specialitatea lui, pe cînd rolul pe care l-a primit altcineva, ţine. De aici se iscă respingerea rolurilor şi diverse dureri teatrale, cu care se merge „sus", ca şi cum cei de sus ar fi de vină că nerodul de autor a scris roluri atît de mici. Şi măcar dacă de-acum a scris un rol mic, să nu-l întindă prin toate actele; să se execute în actul întîi şi gata, acasă.

V-aş prezenta cu plăcere şi viaţa actorilor şi v-aş dezvălui şi trecutul lor, necazurile lor, sensibilităţile şi dificultăţile meseriei lor, tracul lor, superstiţiile, iubirile şi urile, farsele şi văicărelile, scurtele bucurii şi permanenta aţîţare, însă din păcate nu scriu un roman din viaţă ci doar un ghid scurt, din care cauză încetez a mă mai învîrti pe la cabine, printre decoruri rezemate, reflectoare, arme şi tronuri teatrale şi mă îndrept către poporul de ambe sexe. I se spune corpul de ansamblu.

CORPUL DE ANSAMBLU

Dacă autorul indică în piesa sa „popor" îşi imaginează o mulţime de indivizi vîrstnici şi tineri, graşi, spătoşi, cu umeri şi grumaji puternici şi cu voci pline, aşa cum şi este poporul; se simte apoi foarte dezamăgit cînd zăreşte pe scenă un pîlc de slăbănogi cu umeri înguşti şi voci ascuţite, mai mult sau mai puţin jigăriţi, cărora parcă le cam lipseşte tocmai corporalitatea populară şi greutatea vie. Sînt, de fapt, studenţi, de cinci coroane bucata; la cinci coroane nu poţi fi corpolent, nici lat în spate, nici roşu în obraji. Deoarece regizorul le şuieră din culise „mişcaţi-vă puţin, ce dracu!" se mişcă puţin, îşi leagănă corpul şi se îmbrîncesc, străduindu-se să dea impresia că sînt vii.

Desigur, există figuranţi permanenţi care se mişcă cu oarecare ambiţie: sînt şi membri ai personalului tehnic care fac figuraţie — aşa că în pauză vedeţi un soldat roman care duce pe cap o bancă sau un cadet gascon care meştereşte la o stin-

ghie. Şi copiii care joacă sînt, de obicei, aduşi pe lume de oamenii teatrului. Cînd o piesă cu efecte de scenă este deosebit de populată, joacă pe scenă toate lenjeresele, garderobierii, tîmplarii, decoratorii, funcţionarii de la pompe funebre, soldaţii ucrainieni, regizorii de culise, recuziterul, femeile de serviciu, studenţii de la universităţi şi elevii de la profesională, şi numai că nu joacă şi direcţia teatrului. Se ajunge pînă la cincizeci de oameni. Pentru gălăgie se dă un supliment. Rumoarea obişnuită a mulţimii consistă din misteriosul cuvînt „barbărară".

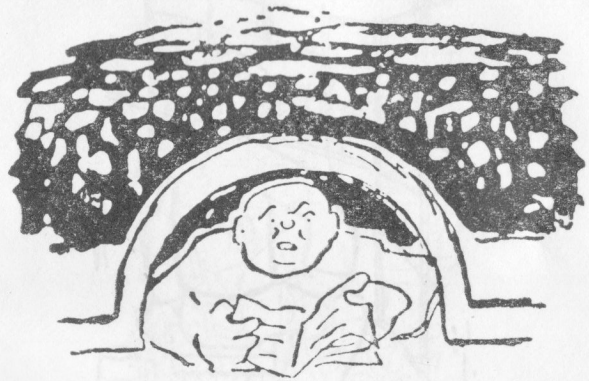
REGIZORUL DE CULISE

Regizorul de culise aleargă între culise cu cartea în mînă, îl trimite pe actor la momentul potrivit şi prin gaura potrivită pe scenă, dirijează sau chiar emite sunetele din afara scenei şi face semn cînd trebuie să se ridice cortina; în plus, sună în cabine, strigă pe culoare „începem", joacă roluri mai mici, tropăie ca un cal (cînd în text se cere un cal), se tutuieşte cu actorii şi mănîncă papară pentru tot ce se petrece. Aşa după cum sînt regizori mari şi mai mici, sînt şi regizori de culise mari şi mai mici. Regizorul de culise trebuie să fie simultan în culisele din dreapta şi din stînga, în spatele scenei şi în trapă, trebuie să ştie de toată recuzita şi în cele din urmă, la reluări, îl înlocuieşte pe regizor. Este cel de care se trage în toate părţile.

În ce priveşte sunetele din spatele scenei, există aici diverse competenţe: tunetul îl lansează maşinistul din podul scenei, viscolul e învîrtit de cel care cară decorurile în timp ce ploaia, clopotele, sirenele şi schimburile de focuri sînt treaba recuziterului; regizorul de culise imită cîntecul păsărilor, claxonează cu claxoane de automobil, zăngăne cu vesela şi produce alte sunete cerute de text, în afara celor care aparţin muzicanţilor.

SUFLEORUL

Este o concepţie greşită, aceea că sufleorul le şopteşte mecanic textul actorilor. Nu este aşa. Un sufleor mare şi blagoslovit trăieşte odată cu actorul; dacă actorului îi turuie gura, nu se mai bagă; ştie două secunde înainte cînd va fi nevoie să îi



„dea" cuvîntul. Pe actori îi enervează dacă sufleorul murmură peste vocea lor, dar şi mai mult dacă le fuge într-o clipă de nesiguranţă cu cîteva cuvinte înainte; există aici un contact tainic şi este un fel de misiune divină aceea de a fi sufleor. De aceea un bun sufleor este cocoloşit ca nimeni altul. Sufleorul are o atitudine personală faţă de piesă; există piese pe care le suflă cu plăcere şi altele pe care le zice în silă; se plictiseşte la o piesă plictisitoare şi se amuză la una veselă. Cînd autorii solicită o distribuţie uită de sufleor; aceasta dovedeşte cît de puţin cunosc ei scena.

OMUL DE LA CORTINĂ

Omul de la cortină stă într-un fel de gheretă de sticlă imediat lîngă scenă şi la semnul sufleorului lasă cortina. Cortina cade repede sau coboară încet şi tragic, după cum sună piesa.

Cel cu cortina este dator, dacă arde teatrul, să rămînă la locul său atîta timp, pînă ce coboară cortina de fier. Conştient de această poziţie şi misiune eroică are expresia concentrată a unei avangărzi expuse primejdiei şi, alături de sine, are o halbă de bere.

POMPIERII

Pompierii stau imediat în spatele portalului, tocmai acolo unde încurcă cel mai mult. Sînt negri şi serioşi, nu zîmbesc şi nu lăcrimează; doar atunci cînd pe scenă arde o lumînare neacoperită sau cînd un actor îşi aprinde o ţigară, urmăresc această acţiune înflăcărată cu atenţia încordată, gata să pătrundă pe scenă cu toporişca ridicată.

RECUZITERUL

Recuziterul trăieşte în sala recuzitei, care este un loc de nedescris; căci aici sînt de toate cîte v-ar putea trece prin cap: săbii, un canar împăiat, ulcioare, tobe, cupe, unelte,

pungi, pipe, chivoturi, vase antice, cărţi, coşuri, cufere, călimări, samovare, diademe, inele, cărţi de joc şi zaruri, trîmbiţe, cîrje episcopale, halebarde, tolbe de săgeţi indiene, rîşniţe de cafea, cutii, pistoale, pumnale, sugari, bice, cîntare, bancnote şi monezi, lanţuri, bastoane, fripturi şi torturi de

mucava, undiţe pescăreşti, obiecte civile şi militare, scule din toate timpurile, unelte din toate ţările, tot ceea ce a fost cîndva şi este.

Recuziterul trebuie să găsească tot ce îi trece prin minte autorului: un automobil, cai, un acvariu, un elefant alb, o pisică moartă, un păun viu, un cîntar decimal, inelul lui Aladin, rufe murdare, un automat muzical, o fîntînă arteziană, o maşină infernală, un harpon de eschimos sau toiagul lui Aron sau o lalea albastră sau un carusel vioi sau o flaşnetă care cîntă, într-un cuvînt totul, cu aceste limitări:

— tot ceea ce se fixează în pereţi şi ceea ce atîrnă aparţine de tapiţer

— ceea ce luminează cade în competenţa maistrului de lumini

— ceea ce se poartă pe corp, afară de bijuterii şi de arme, este treaba garderobierului.

Recuziterul trebuie pe deasupra că procure tot ceea ce se mănîncă, se bea şi se fumează pe scenă în timpul piesei, să păstreze şi să predea toate depeşele, scrisorile şi bulele care trebuie să ajungă pe scenă, să îngrijească animalele vii, să sune şi să tragă cu puşca, să furnizeze toate cele necesare pe scenă şi să le ia înapoi şi multe altele.

Din punctul de vedere al recuziterului „piese grele" sînt piesele realiste. N-aţi crede ce greu sînt de găsit nişte cercuri ruginite de butoi sau un cleşte de tăiat fitiluri sau un toiag de jneapăn şi tocmai asemenea lucruri sînt prevăzute cu pasiune de autorii realişti. Ar face mai bine dacă ar cere o tiară papală sau tridentul lui Neptun; asemenea monumente se află în sala de recuzite, dar de unde dumnezeu să iei cercuri ruginite? cum să procuri un mănunchi de cînepă melităţată? unde să cumperi legături pentru snopi sau un coş rupt? Acestea sînt pretenţii teribile.

MAISTRUL DE LUMINI

Maistrul de lumini îşi are cîmpul de acţiune sub podelele scenei sau în culise şi cîntă la un fel de orgă de lumini; fiecare registru, clapă sau buton aprinde o sursă de lumină de culoare albă, galbenă, portocalie, roşie, albastru deschis, albastru închis sau lunară; este apoi rampa de jos şi cea de sus, zisă şi rivalta, numărul doi, trei şi patru de sus, burlanele în culise, apoi corpurile de iluminat pe stativ, reflectoarele din loji, automatul, lămpile de la galerie, apoi portanţii de-o mie, lămpile cu arc, reflectoarele cu bec, şputurile, căldările,

clopotele, conurile, lanternele, lămpiţele de buzunar, aparatele de proiecţie, filmul cu nori, transparentele şi cîte şi mai cîte; ceea ce laolaltă cu cablurile, stabilizatoarele, transformatoarele şi alte maşini misterioase poartă numele de parc de iluminat. De jos pare un fleac cînd eroul este frumos lu-

minat, dar între timp îl coace un reflector din podul scenei şi din culise şi încă un burlan de jos, iar aceste lămpi se încing cu încetul şi sărmanii electricieni le ţin cu mîinile goale, şi totul dogoreşte ca un cuptor fierbinte; sau nu se poate ajunge cu lumina în vreun colţ, sau se fac umbre, sau iluminaţia este ca într-o încăpere de şcoală; regizorul ar vrea să facă minuni cu lumina, dar maistrul de lumini nu mai are nici un cablu liber. Şi luminează acolo, de pildă, zece mii de lumini şi tot nu este destul de frumos şi de strălucitor; iar maistrul plin de rîvnă ar vrea să lumineze şi cu ochii şi

cu degetele proprii, ca să-l satisfacă pe domnul regizor, amestecă toate culorile, tîrăşte cabluri prin întreaga scenă, apasă şi retrage toate clapele, îşi goneşte echipa în loji, în trapă şi pe pasarele, ca să dea drumul încă unui reflector şi dintr-o dată stai! Acum, acum e bine, strigă regizorul notează-ţi repede! Cu degetele tremurînde notează maistrul de lumini pe fituica lui: „cîn domnu vydra stă pe II la 1/2 portoc cornet III roşu pe domnu Vidra otomat galben rampa inf O galbin de sus 3 se retrage cînd se tăvăleşte acoperim luna" şi aşa mai departe. Ei bine, degeaba: acest miraculos efect de lumină nu reuşeşte a doua oară în veci; în teatru mereu dă greş cîte ceva, orice ai face. Dar eu zic că sîntem abia la începuturile tehnicii iluminatului.

Cît despre regizor şi despre şeful montării, respectiv despre scenograf, s-a vorbit de acum, dar ne mai rămîne

ŞEFUL DE PRODUCŢIE

numit şi şeful de ateliere, vodă peste tîmplărie, vopsitorie şi magazie, cel căruia scenograful îi predă proiectele şi acum, băiete, fă-le cumva din pînză şi scîndurele. Uşor de zis; pe hîrtie se poate picta orice, dar ca să stea în picioare şi să ţină, e altceva. De aceea maistrul spune totdeauna „doamne sfinte, nu merge" şi „doamne sfinte, cînd să facem asta?" În cele din urmă, se dovedeşte că totuşi merge cumva şi că e chiar şi aproape gata; cum se obţine asta nu ştiu; dar în teatru se lucrează întotdeauna cu imposibilităţi absolute.

Prin urmare, decorurile de teatru constau: 1. — din practicabile, adică din diverse scări, trepte, socluri, podiumuri şi blaturi, din douăzeciuri şi cincizeciuri, schele cu articulaţii şi alte asemenea binale, cărora li se mai zice şi scenă plastică; 2. — din fundale şi orizonturi, adică prelatele acelea vopsite care atîrnă în spate; 3. — din arlechini, adică panourile

cu ramă care se înşurubează în podea; 4. — din sufite şi pantaloni care sînt tot pînze vopsite, agăţate de aşa-numitele ştăngi; 5. — din draperii; 6. — din diferite mascaturi, care doar ascund găurile care dau în culise. Asta e tot, şi din aceste scîndurele şi cîrpe de doi bani trebuie să se scoată la iveală lumi, ceruri, palate în văzduh şi alte marafeturi. Iar

atunci cînd la repetiţia generală totul stă pe scenă, agăţat, înşurubat în pămînt, rezemat de stinghii şi mirosind încă a lemn şi a clei, jos la parter străluceşte şeful de producţie; nu-i vede pe actori, nu ştie ce spun acolo pe scenă, dar trăieşte toţi arlechinii şi pantalonii şi treptele şi fundalele. „Merge strună, nu"? spune el cu mîndrie îndreptăţită.

Iar cînd voi, spectatori de premieră, mormăiţi că pauza durează teribil de mult, ar trebui să priviţi cîmpul de bătălie al şefului de producţie. Nici n-a coborît cortina bine, cînd

patruzeci de mîini apucă flancurile și practicabilele și încep să „dărîme". Sufitele și fundalele merg sus, recuziterul își aruncă lucrurile într-un coș, tapițerul își înfășoară covoarele ridicînd nori de praf, cei cu mobilele scot mesele și scaunele, sub picioare coboară zornăind trapa și păzea, din pod coboară un nou fundal. Și iată și pereții noi, tapițerul fixează

o draperie, electricienii trag prin scenă cablurile, recuziterul dă năvală cu un alt coș cu lucruri iar cei cu mobilele — cu alte mese și dulapuri: „Hai iute, iute!" „Pleacă, omule, cu asta acum!" „Păzea!" „Doamne sfinte!" „Atenție la cap!" „Șterge-o cu scara aia!" „Franta, ține aici!" „Ce tot faci, omule?" „Înșurubează acum!" „Faceți loc!" „Unde vine asta?" „Cade!" „Fir-ai să fii de tîmpit!" „V-am spus doar de ieri..." „Doamne, dați-i zor!" „Unde-l bagi?". Trosc, acum a căzut de-a binelea; printr-o adevărată minune nu a

fost ucis nimeni. „Atenție, trapa!" „Păzea!" „Păzea!" „Ca-ră-te!" „Luați asta!" „S-a rupt!" „Scara!" „N-o să țină!" „Coborîți-o iar!" „La dracu, cine mi-a luat ciocanul?" „Trebuie tăiat puțin aici". Bang! regizorul de culise bate primul gong. „Doamne dumnezeule, aici nu e bine!" „Puneți o stinghie". „Lăsați-o acolo!" „Scoateți asta!" Actorii sînt de acum pe scenă. „Unde să cos?" „Ușa nu se închide!" „Păi scaunele stăteau în altă parte!" „Dați-mi fițuica, iute!" „Azi n-o să joc pînă la capăt!" „Doamne, unde mi-e șalul?" „Nu știu nici o vorbă!" Bang! cortina se ridică încet și irevocabil. Dumnezeule, de nu s-ar întîmpla nimic pînă la sfîrșitul actului!

PERSONALUL TEHNIC

Cei din personalul tehnic, pe cît se vede, sînt foarte ocupați în pauze; în timpul sepectacolului, dacă este premieră, se înghesuie în culise unde ascultă, fac glume și socotesc cînd va fi gata. La reluări joacă cărți sau se culcă pe bănci în odăile lor. Cu jumătate de minut înainte de sfîrșitul actului le țîrîie un clopoțel și atunci năvălesc ca tunetul pe scenă, unde tocmai se termină de șoptit un dialog liric. Dărîmați, flăcăi!

CEI CU MOBILA

Aceștia stau mai tot timpul în sala cu mobile și în depozite, unde sînt rînduite tronuri cam tocite, jilțuri de la țară, Louis XV și Louis XVI cu huse rupte, canapele antice, altare gotice, dulapuri, etajere, cămine, coșciuge și toate cîte le foloseau cîndva oamenii ca să șadă, să mănînce și să se culce. Atît că unei canapele antice nu i se spune canapea antică ci „canapeaua aia de-a jucat în *Quo Vadis*". Camera Louis XVI poartă denumirea concisă de „jilțurile, care au jucat în *Încercarea unui demnitar* sau în cine știe care altă piesă. Fie-

care piesă de inventar își are în teatru numele său, tot așa după cum în garderobă atîrnă „haina pe care-o avea domnu' Bittner în Trufașii" sau poți găsi „carîmbii care-au jucat în *Othelo*".

GARDEROBIERII ȘI GARDEROBIERELE

Trăiesc atît în atelierele de croitorie și nesfîrșitele garderobe cît și în cabinele actorilor. Într-o astfel de garderobă ați putea îmbrăca întreaga garnizoană pragheză, însă cam neuniform; atîrnă acolo treizeci de senatori romani, o duzină de călugări, patru cardinali, un papă, cincizeci de scutieri romani cu căști și paloșe, douăzeci de locuitori din Chodsko*, șapte pedeștrași, doi-trei călăi, cîțiva Oneghini, cavaleri de catifea și de mătase, cavaleri spanioli cu pantaloni ca dovlecii, apoi mănunchiuri întregi de pălării cu boruri largi de păstori sau de mușchetari, ciorchini de coifuri și chivere, căciuli și cușme boierești, maldăre de ciubote, cojoace, sandale, cizme și ghete spaniolești, săbii, spade, paloșe, rapiere și pumnale, cingători și centiroane, harnașamente, colerete, epoleți și eșarfe, armuri și scuturi, maiouri, piei de animale, blănuri și brocarturi, pantaloni de piele, cămăși și dominouri, tunici de husar și dulame, un inventar enorm și neînsemnat unde este totul, dar niciodată ceea ce ai nevoie. Un inventar bătrîn și venerabil este cusut din stofe bune și scumpe; astăzi se coase din hîrtie, material de căptușeală sau pînză de sac, se vopsește și se stropește cu culori și gata; oameni buni, de-ați vedea cum arată de aproape!

Garderobierii au și ei poziția lor față de piesa de teatru. Nu face două parale, zic ei, n-are nici o costumație.

* Regiune în sud-vestul Boemiei, ai cărei locuitori aveau în evul mediu misiunea de a apăra granița. *N. T.*

DIVERȘI OAMENI

Mai sînt mașinistul și mecanicul de la cazane și femeile de serviciu și, pe deasupra, un om mai în vîrstă, se numește nea Kalous sau nea Novotný sau așa cumva, despre care nimeni nu știe de ce e acolo și ce face și care, de obicei, dă o fugă după bere. Și încă niște oameni la subsol pe care nimeni nu i-a văzut în viața lui. Afară de asta am uitat cu siguranță pe cineva. Teatrul este un corp complex și încă neexplorat în întregime.

ABONAȚII

Abonații țin în oarecare măsură de inventarul teatrului. Ca tip se împart în abonați de luni, de marți, de miercuri și așa mai departe. Cei de sîmbătă, se spune, sînt cei mai recunoscători, cei de luni sînt îngîndurați și reci; fiecare grup are alt temperament, alte preferințe și simpatii personale.

AUTORUL CASEI

este autorul care scrie doar pentru teatrul „său" ; de obicei, le croiește actorilor rolurile pe măsură, fapt pentru care se bucură de numite privilegii, ca de pildă acela că are voie să meargă în cabinele lor la o țigară.

SPECTATORII REPETIȚIILOR GENERALE

nu sînt oaspeți invitați ca la Paris, ci mai curînd așa-numiții oaspeți nechemați; sînt de față la fiecare repetiție generală, dar nimeni nu știe cine sînt, căci în sală este întuneric, nici de unde vin, căci intrarea este interzisă. Este o mulțime tainică și liniștită, care nu fîșîie cu pungi de hîrtie și poate că nici măcar nu se plictisește.

CUM SE FACE FILM

CUM SE FACE FILM

În primul rînd, înainte de a spune măcar un cuvîntel despre film aducem această insistentă

înştiinţare:

cum că nu va fi descris aici nici un film real şi nici vreun magnat, producător, regizor, scenarist sau în genere om de cinematograf, că simpla expunere care urmează nu se referă la nici o societate reală de filme, la nici o stea de cinema şi în genere la nici o persoană reală, cu excepţia maiştrilor de lumini, a personalului tehnic, figuranţilor, auxiliarilor şi altor oameni mărunţi, care şi la film rămîn pe deplin şi cu conştiinciozitate reali ca în orice altă profesiune omenească. Autorul face o asemenea delimitare, în primul rînd, pentru că la celelalte personalităţi această neîndoielnică realitate este întrucîtva tulburată prin diverse trucuri şi ficţiuni cinematografice şi, în al doilea rînd, pentru că este o mare deosebire între un film şi altul; de pildă, un film de trei sute de mii se face cu totul altfel decît un film de două milioane; doar personalul tehnic rămîne în mare acelaşi. Dar ne trebuie încă răbdare pînă ce se va auzi în studio marea poruncă a regizorului: „Linişte, îi dăm drumul!" N-am ajuns încă pînă acolo, dacă vrem să descriem filmul de la apariţia lui.

Persoane competente afirmă că la originea propriu-zisă a filmului sînt banii; într-un cuvînt mai întîi trebuie să se găsească cineva dornic să investească în treaba asta bani pentru ca să se poată cumpăra şi prelucra un scenariu, să

se încheie contracte cu regizorul, actorii şi operatorul, să se închirieze studiourile şi aşa mai departe. Este adevărat, ce e drept, însă pentru ca acel cineva să se găsească, el trebuie de obicei, să fie pisălogit cu insistenţă cum că acesta este, domnule, un minunat scenariu artistic pentru cel mai de succes film popular al sezonului, şi că la el trebuie să se cîştige garantat cel puţin o sută de procente. Şi trebuie deci, vrînd nevrînd, să începem cu subiectul, oricît ni s-ar părea de ciudat că la baza unei întreprinderi atît de moderne, de grandioase şi de avansate din punct de vedere tehnic cum este filmul stă ceva atît de străvechi şi de primitiv din punct de vedere tehnic ca o simplă idee sau ficţiune literară.

SCURTĂ, DAR NECESARĂ EXPUNERE DESPRE OAMENI

Înainte însă de a începe să vorbim despre cum se face filmul, trebuie să clasificăm în linii mari oamenii care au o influenţă mai mare sau mai mică asupra acestei lucrări. Este vorba de:

1. *Oamenii de peste film* sau de deasupra filmului, care exercită această influenţă din împuternicire oficială; în afară de cenzură este vorba de diversele comisii ministeriale, corpuri consultative şi alte instituţii, printre stîncile cărora navighează producătorii pînă începe turnarea filmului;

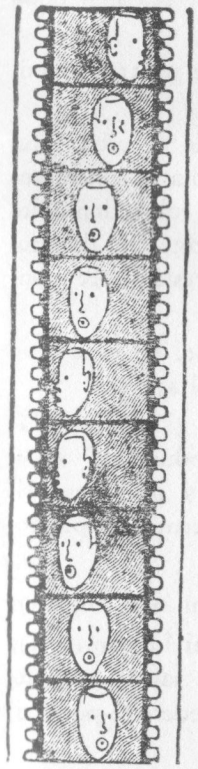
2. *Oamenii din spatele filmului,* care finanţează filmul, apoi producătorii, directorii societăţilor cinematografice, directorii de producţie, directorii comerciali, încă nişte directori, pe scurt directorii, adjuncţii directorilor şi, în genere, aşa-numiţii magnaţi ai cinematografului;

3. *Oamenii din jurul filmului* care deşi nu sînt în relaţii de serviciu cu industria cinematografică, contează drept mari experţi în cinema şi din asta într-un fel şi trăiesc; apar în societatea producătorilor şi directorilor, au relaţii cu presa, cu actorii şi autorii, fac pronosticuri asupra a ceea ce ar trebui turnat şi ceea ce va fi precis un succes uriaş, descoperă subiecte şi uneori chiar fac cîte ceva cu adevărat, de pildă scenarii; dar toate astea, după cum lasă să se înţeleagă, le fac doar din dragoste pentru artă;

4. *Oamenii de lîngă film* sînt cei care cu adevărat fac şi turnează filmul adică scenariştii, regizorii, operatorii, actorii şi aşa mai departe pînă la personalul tehnic; dar cu aceştia vom face cunoştinţă mai îndeaproape în cele ce urmează;

5. În sfîrşit sînt *oamenii din afara filmului,* printre care se află spre exemplu, de obicei, şi autorul subiectului de film.

VÎNĂTOAREA DE SUBIECTE



Partea curioasă la un subiect de film este faptul că întotdeauna se petrece cu el un iureş îngrozitor. Niciodată nu se naşte un subiect de film prin aceea că i s-ar spune cuiva (de pildă, într-un ceas de meditaţie la gura focului): „Omule, dacă deodată, într-o clipă norocoasă îţi trece prin cap aşa, de la sine, ceva nimerit pentru un film, scrie-ne şi mai stăm noi de vorbă". Asta n-ar fi, ca să zic aşa, destul de cinematografic. Cinematografic este faptul că un subiect trebuie vînat. Trebuie să fie mîine. Trebuie să fie imediat. Şi trebuie vînat, cum s-ar zice, în stare sălbatică. Dacă subiectul, ca un mieluşel, ar intra de bună voie, tropăind în studio şi ar spune „iată-mă-s", ar fi probabil alungat cu strigăte şi ocări cum că de ce se vîră. Căci regulile jocului cer ca subiectul de film să fie capturat (viu sau mort) în codrii nepătrunşi ai lumii din afara filmului. Trebuie să fie tîrît în chip victorios în studio, ca un trofeu de vînătoare. Subiectele să fie pîndite. Subiectele trebuie să fie descoperite. După subiecte se întreprind expediţii prin hăţişurile de nestrăbătut ale

literaturii, teatrului, ba chiar şi ale realităţii. Pentru ca ceva să devină subiect de cinema, trebuie să satisfacă, de regulă, anumite condiţii :

a) pe cît se poate, trebuie să aibă în urma sa un succes în calitate de carte sau piesă de teatru; cu cît este mai mare succesul, cu atît este subiectul mai recomandabil din punct de vedere cinematografic;

b) pe cît se poate, trebuie să conţină ceva extrem de original şi de nou, ce n-a fost încă în film, de pildă un coşar sau un scafandru îndrăgostit;

c) pe cît se poate, trebuie cu toate astea să semene cît mai mult cu filmele care în ultima vreme au făcut cea mai bună reţetă;

d) obligatoriu trebuie să fie roluri principale pentru domnişoara X.Y. şi domnul W.Z;

e) pe cît se poate, domnişoara X.Y. trebuie să aibă rolul unui drăcuşor zburdalnic întocmai ca în comedia sa cinematografică de succes *Nanynka se logodeşte*, iar rolul domnului W.Z. trebuie să conţină cît mai puţin text vorbit, căci domnul W.Z. nu ştie de loc să vorbească; dar sub aceste aspecte subiectul se poate prelucra şi suplimentar;

f) pe cît se poate, trebuie să aibă o acţiune, pe care apoi scenaristul o transformă sau o înlocuieşte cu alta;

g) trebuie să înfăţişeze un mediu interesant şi pitoresc, lăsîndu-l în acelaşi timp pe scenarist să introducă un salon luxos, un iatac ca în basme, o sală de dans şi alte accesorii cinematografice despre care se zice că sînt cerute de public;

h) trebuie să aibă un titlu atrăgător;

i) trebuie să aibă „ceva" (cu un clipit din ochi expert);

k) trebuie „să fie cumva" (de nedefinit mai îndeaproape);

l) trebuie să fie ceva extrem de avangardist sau de artistic, dar, mă-nţelegeţi, trebuie într-un fel avut în vedere şi publicul larg, nu-i aşa;

m) subiectul trebuie să aibă aşa-numitele calităţi cinematografice; calitatea cinematografică a unui subiect apare prin aceea că o personalitate mai însemnată din spatele filmului, din jurul filmului sau de lîngă film proclamă într-o bruscă revelaţie că din acest subiect ar ieşi un film nemaipomenit;

Şi dacă mai adăugăm încă nişte caracteristici tainice sub n) pînă la z) observăm că nu oricărei idei, despre care cineva crede că s-ar putea filma, îi este dat să devină subiect de cinema. Un adevărat subiect de cinema pur şi simplu nu poate fi produs pe cale artificială; poate să apară doar printr-un misterios concurs de împrejurări care nu sînt dirijate de nici un plan raţional sau considerat raţional.

PATRU SUBIECTE DE FILM

Poate că aţi mai văzut în film o vînătoare de tigri sau de caşaloţi. Dacă ar trebui filmată o vînătoare de subiecte de film ar arăta cam aşa (toate drepturile, în special cele cinematografice, rezervate):

I. *Cu miză mare.* Închipuiţi-vă o mansardă sărăcăcioasă şi ninsă, în care sărmanul autor Jan Duhan tocmai fluieră a pagubă ca să-şi adoarmă copilaşul. În mijlocul acestei idile răsună o bătaie în uşă violentă.

— Intră, spune poetul şi îşi pune mîna pe inimă.

Intră poştaşul (joacă domnul Pištěk).

— Domnu' Duhan? întreabă el cu bonomie. Aveţi o telegramă. Poate că vă aduce parale.

Autorul zîmbeşte cu jale (plan detaliu) şi cu mîna tremurîndă deschide depeşa. Citeşte. Se proiectează textul telegramei.

OFERIM O SUTĂ MILIOANE PENTRU DREPTURI CINEMATOGRAFICE ROMANUL DV. CU MIZA MARE STOP TELEGRAFIAŢI RĂSPUNSUL IMEDIAT STOP ALFA FILM.

Autorul Jan Duhan, copleşit de fericire, se prăbuşeşte. Afară cîntec de păsărele, primăvară. Apoi, autorul îşi vine în fire şi scrie răspunsul:

PRIMESC STOP JAN DUHAN STOP

După care se apropie de leagănul băieţelului său şi spune mişcat:

— Sînt şase ani de cînd cu sîngele inimii mele am scris *Cu miză mare*, romanul unei iubiri victorioase. Şi vezi, lumea

nu m-a înţeles. Abia acum mă descoperă, gloria şi viaţa mă aşteaptă — ce miracol al secolului douăzeci este filmul! În sfîrşit îţi voi cumpăra un biberon iar pentru Maruška un palton vătuit.

O nouă bătaie în uşă şi în sărăcăcioasa mansardă intră Bărbatul din Jurul Filmului, care îl introduce pe Directorul de Film.

— Maestre, tună Bărbatul, vi-l aduc pe directorul de la Alfa-Film. Vine să semneze contractul pentru *Cu miză mare* al dumneavoastră — strașnic subiect, domnule! Aceasta este cea mai mare descoperire a mea — de douăzeci de ani am

de-a face cu filmul, dar așa lovitură n-am mai dat! Miză mare, turf, cai — pe scurt un genial șlagăr cinematografic!

— Cai? se bîlbîie autorul... Ce cai?

— Cursele, bineînțeles! Doar *Miza mare* a dumneavoastră este un pariu pe cai, nu? Aveți niște curse pe acolo, așa-i?

— De loc, bîlbîie Jan Duhan. Această mare miză este o inimă iubitoare, înțelegeți? Despre cai nu e vorba de loc...

Directorul de Film îndreaptă o privire întrebătoare către Bărbatul din Jurul filmului.

— Nu-i despre cai? se miră Bărbatul. Vedeți, asta mi-a scăpat. Dar nu-i nimic, dom'le. Bagă asta cumva scenaristul. Curse, antrenament, peisaj, pariuri și dopare, totul. Asta e treaba noastră. Știți, eroul dumneavoastră pune toți banii săi pe un outsider...

— Dar eroul meu n-are nici un ban, se apără autorul.

— Nu contează. În film trebuie să aibă bani. Publicul vrea să vadă un apartament luxos de burlac. Nu avem voie să facem economii. Dar nu vă bateți capul cu asta, iubite domn, asta e grija noastră. Se înțelege că, altfel, ne vom ține strict de subiectul Dumneavoastră artistic...

(s u p r a i m p r e s i u n e)

Apare scenaristul cu manuscrisul în mînă.

— E un subiect teribil, îi spune el lui Jan Duhan, dar a trebuit să fie prelucrat din punct de vedere cinematografic. Publicul n-ar fi priceput bine în ce constă surpriza, știți?

— Ce surpriză? îndrăznește autorul.

— Doar filmul se numește *Surpriză mare** nu? întreabă scenaristul cu sprîncenele ridicate.

— Nici o surpriză. *Cu miză mare,* îi atrage jenat atenția autorul.

* În original, stadiile metamorfozei prin care trece titlul filmului sînt: *Veliká Sazka* (Miză mare), *Veliká otázka* (Surpriză mare) și, în cele din urmă *Veliká láska* (Iubire mare). *N.T.*

— Ia te uită, se miră scenaristul. Eu am citit *Surpriză mare!* Dar nu contează, v-am făcut pe acest titlu o acțiune nouă splendidă. Veți fi desigur mulțumit, domnule. Știți, proprietarul unor grajduri de curse e chinuit de întrebarea dacă soția îi este fidelă; apoi află că ea mizează la cursele mari pe caii săi... și cîștigă o mulțime de bani și fericirea, pricepeți? E o idee, nu? Abia acum e coaptă pentru film...

(s u p r a i m p r e s i u n e)

Apare regizorul de film cu scenariul în mînă.

— Scenaristul nostru este un idiot, îi spune el cu dezgust autorului. Nu are aici nici o scenă de dragoste ca lumea. A trebuit să refac eu totul. Doamna aceea trebuie să fugă cu Fred.

— Cu care Fred? întreabă cu teamă Jan Duhan.

— L-am adăugat eu. Trebuie să fie și un iubit, dacă filmul se cheamă *Iubire mare,* nu-i așa?

— *Cu miză mare,* corectează autorul.

Regizorul de film își aruncă privirea pe coperta scenariului.

— Asta vrea să fie *Cu miză mare*? Aici parcă scrie *Iubire mare.* Dar ia stați puțin, *Iubire mare* este un titlu mai bun. La asta o să dea buzna oamenii...

(s u p r a i m p r e s i u n e)

Apare autorul Jan Duhan într-un birou luxos, are pe genunchi un copilaș drăgălaș blond și între dinți un trabuc gros.

— Ei, vezi, băiețel, mormăie el mulțumit, tot a ajuns tăticul tău la recunoașterea meritată a operei sale poetice.

II. *În plină vară.* O cămăruță de modă veche, plină de suveniruri feciorelnice. Bătrînica poetă, domnișoara Marie

Pokorná-Podhorská tocmai se pregăteşte să-şi dea duhul, prăbuşită de vîrstă, pe tăcute şi cu resemnare, în fotoliul rămas de la răposatul tătic. Deodată răsună o sonerie energică iar bătrîna şi credincioasa servitoare Magdalena anunţă speriată.

— A venit un domn, domnişoară.

— Să poftească dară, suspină poeta şi îşi potriveşte cu mîna veştejită străvechea pieptănătură argintie.

Intră cu pas sprinten Bărbatul din Jurul Filmului cu o servietă în mînă şi se înclină adînc.

— Permiteţi-mi, stimată domnişoară, să vă felicit. Cea mai bună societate cinematografică a noastră, Beta-Film, intenţionează să cumpere drepturile de prezentare ale minunatului dumneavoastră roman *În plină vară.*

— *În plină vară?* şopteşte domnişoara Pokorná-Podhorská. L-am scris... doamne, or fi de-acum cincizeci de ani! Ce timpuri! În plină vară...

În ochii poetei scînteiază lacrimi.

(plan detaliu)

— Ştiţi că acest roman e povestea tinereţei mele? Pe atunci îmi petreceam vacanţele la moară în X..., era o moară străveche într-o vale împădurită... Şi azi îi aud clămpănitul în foşnetul pădurii şi al pîrîului.

— Splendid efect sonor, subliniază Bărbatul.

Poeta s-a îmbujorat.

— Cînd mergeam să culeg flori mă întîlneam cu chipeşul ajutor de pădurar de pe moşia contelui Z. Nu că ar fi îndrăznit vreodată să-mi spună ceva, domnule; pe atunci oamenii încă nu erau aşa... Dar fantezia mea a făcut loc în acest cadru romantic unui roman de dragoste între Jarmila, fată din oraş şi un tînăr vînător. *În plină vară,* da; am vrut ca această poveste nevinovată să respire mireasma de păşune şi pădure...

— Apăi asta e! o întrerupe entuziast Bărbatul. Tocmai avem o perioadă liberă în iulie pentru turnarea exterioarelor. Iar publicul, stimată domnişoară, publicul de astăzi s-a săturat de temele astea enervante şi moderne; vrea romantism, vrea poezie, vrea întoarcere la natură... Aţi văzut filmul nostru *Povestea primăverii?*

— N-am fost încă niciodată la vreun film, mărturiseşte bătrîna.

— Succes uriaş. Oamenii vor să vadă dragoste. Mai lăsaţi-ne în pace cu problemele, spun oamenii, la cinema vrem să ne odihnim. Daţi-ne realitatea, spun oamenii. Şi în *Povestea primăverii* am avut o fată din oraş, dar pe aceea o chema Marinka şi trăia la un unchi paroh într-o veche parohie; îi făcea curte un tînăr învăţător şi îi cînta la vioară... E acolo o scenă strașnică, fecioara Marinka se scaldă şi cineva îi ia hainele, apoi unchiul trebuie să-i trimită anteriul lui ca să se poată întoarce acasă... bombă, ce mai! Şi în filmul dumneavoastră trebuie să fie măcar o scenă, cum se scaldă duduia Jarmila într-un ochi de apă. O să fie o secvenţă mîna-ntîi!

— E neapărată nevoie? întreabă ruşinată bătrîna. Pe vremea noastră, domnule, noi nu ne scăldam. Noi nu eram aşa.

— Ceva trebuie să le oferim oamenilor, flutură din mînă expert Bărbatul din Jurul Filmului. De pildă, domnişoara Jarmila va hrăni la moara aceea găinile şi va ţine în poală un purceluş. Asta face întotdeauna impresie. Iar vînătorul va sufla în corn şi va cînta la fereastră. Ştiţi, pentru ca filmul să aibă adevărata poezie a satului şi a verii. *În plină vară,* splendid titlu. Veţi fi uimită, stimată domnişoară, de ceea ce vom face din acest subiect.

(*Fondu* prin neclaritate)

Bătrîna poetă Marie Pokorná-Podhorská a reînviat. Îşi aranjează cu bucurie vechile ei scrisori şi cununiţe, vorbind în acest timp cu credincioasa Magdalena.

— Iată-ne în septembrie, spune ea. Desigur că în scurtă vreme îmi voi vedea filmul *În plină vară*. Închipuie-ți, bună Magdalena, că îmi voi zări din nou tinerețea, acea veche moară clămpănind din X. și podețul îngust pe care treceam cu brațele pline de flori! Sînt chiar curioasă cum este tînărul vînător — mă tem, Magdalena, să nu meargă prea departe cu sentimentele lui. O, Magdalena, ce minunat este că vezi cum ți se înfăptuiesc cele mai încîntătoare vise!

(*Fondu*, prin închidere)

(Plan detaliu). Mîna veștejită a poetei rupe din calendarul de perete foaia cu data de 30 noiembrie.

(supraimpresiune)

(Detaliu). Pe calendarul de perete este data de 27 ianuarie. Sub calendar stă poeta Marie Pokorná-Podhorská și Bărbatul din Jurul Filmului care ridică din umeri cu regret.

— Ei da, a trebuit să modificăm puțin data. În iulie n-am avut nici un regizor liber, în august operatorul a lucrat la alt film iar în septembrie nu erau actori. Săptămîna viitoare însă, stimată domnișoară, începem de-a binelea să turnăm scenele din natură.

— Dar a venit iarna, obiectează timid poeta. Nu mai sînt flori în poeniță, pîrîul morii e amuțit...

— Mda, de aceea a trebuit să schimbăm o lecuță scenariul. Filmul se va numi acum *La munte e tot hazul*. Iar acțiunea se va desfășura pe schiuri și într-un hotel alpin de prima clasă. Mă-nțelegeți, oamenii vor să vadă o ambianță modernă. Acea Miss Daisy va fi fiica unui miliardar american, iar din vînător facem un antrenor de ski. Va fi și o scenă splendidă — un furt în timpul nopții, din camera lor... Abia acum va fi ceea ce trebuie. Veți fi cu siguranță entuziasmată, stimată domnișoară, de ceea ce am făcut din adorabilul dumneavoastră subiect poetic...

(Apare prin supraimpresiune inscripția: Noapte bună!)

III. *Pe vechile trepte ale castelului.* Ilustrul maestru Jan Koráb se plimbă prin colonada din Karlovy Vary și își bea cel de al treilea pahar cu apă, căci ca urmare a naturalismului său suferă de fiere. Deodată, deasupra colonadei se rotește un avion și din el coboară două parașute.

— Maestre, strigă un domn încă înainte ca parașuta să se fi oprit, permiteți-mi să vi-l prezint pe directorul societății „Gama-Film"! Avem pentru dumneavoastră o idee formidabilă.

Al doilea bărbat îi arată într-un rînjet autorului cei patruzeci și șase de dinți de aur și îi întinde o mînă puternică.

— Ce idee? întreabă autorul.

— De film. Strașnică. Ce-ați zice să ne scrieți pînă mîine un subiect cu titlul *Pe vechile trepte ale castelului*?

— Hm. Și de ce tocmai *Pe vechile trepte ale castelului*?

— Tocmai asta este ideea, maestre. Închipuiți-vă acoperișurile de olane din Malá Strana,* de pildă cu un hornar sau cu un cotoi... Așa ceva trebuie doar să vă dea de la sine o idee! De pildă ceva cu poetul Mácha... sau o idilă amoroasă din anul revoluționar patruzeci și opt... Strașnic, nu? Tema asta are posibilități teribile, așa e?

— Nu știu, mormăie autorul. Dar eu aș avea altă temă de film. Ce ați spune să turnați un film din viața culegătorilor de hamei?

— Splendidă idee, strigă cu entuziasm primul domn. Film din viața culegătorilor de hamei nu s-a mai făcut! Ce ziceți de asta, domnule director?

* Cartier istoric în Praga, pe malul stîng al Vltavei. *N.T.*

— Hm, hm, spune magnatul. Sigur. Fără îndoială. Dar ar trebui să se cheme *Pe vechile trepte ale castelului.*

— Nu merge, opinează autorul. Pe vechile trepte ale castelului nu crește hamei.

— Asta-i fleac, zise jovial primul domn. Să zicem că acești culegători de hamei merg să vadă Praga, nu? Și acolo, de o culegătoare de hamei se apropie poetul Mácha ... sau tînărul astronom Štefányk, în timp ce ea cîntă un cîntec despre Praga, nu? Splendid, așa e? Felicitări, maestre!

— Stați puțin, eu am altă idee. Este drama unei iubiri sălbatice. Un culegător de hamei își sugrumă iubita...

— Aha. De mare efect. Dar n-ar putea să o sugrume pe vechile trepte ale castelului? Știți, acoperișurile acelea cu olane, jos ...

— N-ar putea. O sugrumă pe cîmpul de hamei și apoi fuge prin noapte ...

— ... pînă pe vechile trepte ale castelului! Splendid!

— Mă rog frumos, de ce vă trebuie treptele astea?

— Păi asta e ideea, domnule. Un titlu minunat: *Pe vechile trepte ale castelului.* Nu vă puteți da seama cum atrage acest titlu.

— Dar subiectul meu ar trebui să se numească *Hameiul.*

— Scuzați-ne maestre, dar asta nu ne prea convine. Trebuie să turnăm un film care se va numi *Pe vechile trepte ale castelului.*

— De ce?

— Ei, e o situație cam neplăcută. Anul trecut ne-a spus regizorul Kudlich că are în cap un subiect grozav de film cu acest titlu. Și că scenariul e gata. Așa că l-am anunțat ca viitoarea mare bombă a societății „Gama-Film". Iar între timp ticălosul de Kudlich a fugit la Hollywood cu subiect cu tot. Și noi l-am vîndut dinainte la cinci sute de cinematografe. Cinci sute de contracte pentru filmul *Pe vechile trepte ale castelului,* domnule. Cel mai mare succes artistic

al sezonului. Săptămîna viitoare trebuie să începem. Așa că ne-am zis, maestre, că ar fi o idee extraordinară tocmai pentru dumneavoastră.

(s u p r a i m p r e s i u n e)

Apare un afiș cu inscripția

PE VECHILE TREPTE ALE CASTELULUI
Mare film după subiectul maestrului
Jan Koráb
Muzica
Fred Myrten

(*F o n d u* p r i n î n c h i d e r e)

IV. *Naufragiații.* Autorul Jiři Duben iese clătinîndu-se din culise, îmbătat de ovațiile publicului de premieră. Da, drama sa socială *Naufragiații* le-a mers oamenilor la suflet.

— Permiteți, permiteți vociferează cineva și își croiește drum printre oamenii cu decorurile. Permiteți-mi, maestre, să vi-l prezint pe producătorul societății Delta-Film!

Patru mîini îi „pompează" autorului mîna dreaptă și cea stîngă.

— Formidabil! Formidabil! Asta *trebuie* turnată!

— Uite așa cum e acum — e film curat!

— Ce uimitor dinamism social!

— Ce viață actuală fierbinte!

— Ce tendință bătăioasă!

— Nici o vorbă nu trebuie schimbată! Adevărată biblie!

— Prin film, acestea trebuie să fie răspîndite pînă în cele mai mici sătulețe!

— Ce? Acest film va merge în întreaga lume, domnule!

— Ce? În întregul univers! Garantez eu! Maestre, n-aveţi voie să-l daţi altcuiva afară de Delta-Film!

— Noi vom face din asta un eveniment mondial!

— Imediat trebuie să semnăm contractul ...

(trece o lună)

Scenaristul: N-am schimbat nici un cuvinţel. A trebuit doar, hm, din motive pur cinematografice, hm, să adăugăm pe ici-colo cîte ceva.

— *Autorul:* Să adăugaţi?

— *Scenaristul:* D-da. Pentru ca filmul să nu se desfăşoare tot timpul în acelaşi decor. De pildă, una din scene se va petrece pe lac ...

Autorul: Pe lac?

Scenaristul: Pe lac. Ies nişte imagini grozav de bune. Iar altă scenă va fi pe şinele pe care se năpusteşte un accelerat ...

Autorul: Accelerat? De ce?

Scenaristul: Pentru ca filmul să aibă mai multă mişcare. Iar o scenă va fi pe balconul castelului...

Autorul: Care castel? Nu-i nici un castel!

Scenaristul: Trebuie să fie. O imagine văzută de dedesubt este de mare efect. Altfel însă nu se schimbă nici un cuvinţel.

(trece o săptămînă)

Producătorul: ... avem o distribuţie mîna-ntîi. Rolul principal, al rebelului acela, îl va juca Harry Podrazil ...

Autorul: Harry Podrazil? Amorezul acela? Nu este cam prea tînăr?

Producătorul: Este, dar publicul îl iubeşte. Şi noi îi mai potrivim puţin rolul, ştiţi?

Autorul: Şi cine o va juca pe fiica sa ofticoasă?

Producătorul: Păi n-o să fie fiica sa. Va fi iubita sa. Ştiţi, ea va fi fiică de fabricant.

Autorul: De ce?

Producătorul: E nevoie de asta într-un film social. Ca să se vadă contrastul dintre sărăcie şi huzur. Publicului îi place să vadă lux. Pe fiică o va juca (şopteşte numele). Straşnic, nu? Trebuie desigur să facem din ea rolul principal. Va conduce un automobil de curse şi va călări ... Trebuie să găsim pentru ea nişte scene noi, dar altfel nu este permis să se sacrifice din piesa dumneavoastră nici un cuvinţel ...

(trec două săptămîni)

Producătorul: ... mi-au atras atenţia confidenţial, că cenzura n-ar admite unele dialoguri prea tendenţioase. Va trebui să le domolim.

Autorul: Dar la teatru ...

Producătorul: Din păcate, cenzura de film este mai severă. Iar un domn din ministerul comerţului s-a exprimat, că finalul este prea tragic. Ne-a indicat că acel revoluţionar ar trebui la urmă să se însoare cu fata fabricantului iar buzele lor să se unească într-o lungă sărutare.

Autorul: Dar este pur şi simplu împotriva spiritului piesei mele!

Producătorul: Da, dar ... noi trebuie să ţinem seama de domnii aceia. Încolo, desigur, în piesa dumneavoastră nu se va schimba nici un cuvinţel ...

(trece o săptămînă)

Un domn înflăcărat: ... dacă-mi permiteţi, maestre, eu reprezint gruparea financiară care susţine societatea Delta-Film. De aceea mi-am îngăduit să vă caut ... Pe noi ne interesează nu numai succesul material al filmului dumneavoastră ci şi succesul său moral şi ... artistic, nu-i aşa? În

primul rînd succesul artistic. De aceea voiam să vă propunem în interesul filmului dumneavoastră, să luaţi cumva în consideraţie că efectul pur artistic al filmului ... ar putea fi oarecum slăbit ... de tendinţa revoluţionară, nu-i aşa? Noi

credem că ar fi mai bine, dacă eroul dumneavoastră ... n-ar fi proletar ci, de pildă ... un inventator genial. Un inventator genial pur şi simplu, nu? Apoi ar putea să salveze fabrica ... să învîrtească, nu-i aşa, nişte roţi ... şi la sfîrşit s-ar arăta ce fericiţi sînt muncitorii cînd fabrica merge iar şi prosperă. Altfel din măiastra dumneavoastră operă nu s-ar schimba nici un cuvîntel. Noi doar din interes pur artistic ...

(trece o lună)

Regizorul (la telefon): ... ştiu, e o scenă splendidă, însă groaznic de lungă. Acolo trebuie să spună eroul doar două

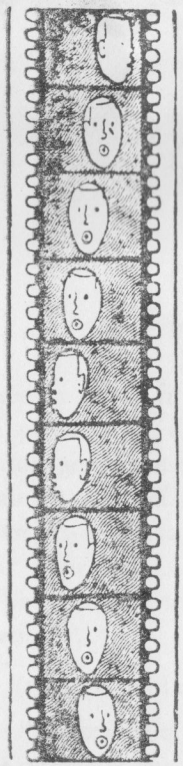
fraze, dar acelea tari şi bine ţintite ... Vă garantez că ajunge. În acele două fraze este totul, toată chestia aia socială ... Da, va fi gata de-acum. Veţi vedea că veţi fi mulţumit. Altfel, din piesa dumneavoastră nu s-a pierdut nici un cuvîntel.

(trece o lună)

Regizorul (la telefon): Da. — Da ... Da, terminăm de acum montajul. Ce? Cele două fraze? Pe acelea, din păcate, a trebuit să le lăsăm de o parte la montaj. Îngreunau acţiunea. Dar veţi vedea, nici nu se observă ... Veniţi să vedeţi, dar neapărat! Nici n-o să-l recunoaşteţi, abia acum este de efect ...

(întunecare)

DE LA SUBIECT LA SCENARIU



După cum se vede din descrierea precedentă, lungă şi chinuită este calea de la un simplu subiect şi pînă la ecran. La origine este deci simplul subiect, care de cele mai dese ori a apărut sub forma unei cărţi sau a unei piese de teatru; însă pentru a se putea fofila în lumea în care se filmează trebuie să se contracte în cîteva pagini de text, cărora li se spune proiect sau sinopsis. Sinopsis este acţiunea concisă a subiectului, din care se lasă la o parte tot ce este secundar, ca şi tot ce este principal; i se mai spune scheletul acţiunii, pe semne pentru ca să se exprime prin aceasta tratamentul asasin la care este supus subiectul. De aceea în film cuvîntul scris intră doar sub forma postumă şi cam concentrată a scheletelor; abia un asemenea schelet evaporat şi uscat cu grijă se predă cultivării ulterioare, căreia i se supune scenariu.

Scenariul apare printr-un procedeu invers faţă de sinopsis, adică prin aceea că scheletul exemplar preparat al subiectului iniţial începe să fie din nou ambalat cu carnea amănuntelor, episoadelor, dialogurilor şi altor asemenea mof-

turi, care trebuie să dea impresia unei acţiuni desfăşurate: dar această carne este de acum pur cinematografică. Aici proiectul literar se traduce în limbajul aşa-numitelor mijloace cinematografice. De pildă, un erou de pe ecran nu-şi poate aminti pur şi simplu de fata inimii sale; ci el trebuie să-şi aprindă cu degete tremurînde o ţigară, după care să se ridice brusc şi să se apropie de fereastră, sau aşa ceva. Tot astfel, pentru un film nu este suficientă simpla afirmaţie că eroina are inima zdrobită; ci ea trebuie să păşească prin parcul întomnat, unde pogoară lin frunzele moarte, şi pe aleea părăsită şi pe statuia lui Amor. Oamenii de pe ecran nu au voie să stea şi să se gîndească la ceva, ei pot să o spună cu voce tare, bineînţeles cu condiţia să nu fie mult; pot să păşească spre ceva sau chiar să-şi şteargă pe furiş lacrimi, ba pot să scrie chiar şi o scrisoare, desigur doar cu viteză record, scîrţa-scîrţa şi trebuie să fie gata. Pentru film există doar ceea ce se vede şi se aude. Ca să vorbim erudit, scenariul este traducerea conţinutului de idei în forme scenice; practic exprimat, el este o comportare silnică faţă de subiect, avînd scopul ca oamenii să îl poată privi două ceasuri fără să fie obligaţi să se gîndească la ceva. Scenariul trebuie mai ales să nu neglijeze cerinţa ca ambianţa să se schimbe mai des, pentru că spectatorul vrea să vadă mereu ceva nou, dar nici să nu se schimbe prea des, pentru că decorul — e la mintea cocoşului — nu este pe gratis iar exterioarele mănîncă foarte mult timp. Se mai poate spune, prin urmare, că scenariul este un asemenea tratament aplicat subiectului încît turnarea lui să nu dureze mai mult de paisprezece zile şi să nu revină mai scump decît exact la atît cît s-a învoit cineva să investească în film.

Abia de aici apare stadiul ulterior, adică scenariul tehnic de film propriu-zis, decupajul regizoral sau pe cehește *dré-*

*buch.** Decupajul se face spărgînd cu grijă scenariul în bucăţele mici cărora li se spune secvenţe. Cu cît se scot mai multe, cu atît este mai perfect executat decupajul. Să zicem că în scenariu scrie:

„La balul curţii, prinţesa Amálie observă un tînăr ofiţer şi simte că inima îi dă ghes către el; lasă să-i scape batista, tînărul ofiţer se repede şi o ridică, fapt pentru care i se îngăduie să sărute mîna prinţesei.

În decupajul regizoral această scenă va arăta cam aşa

SCENA 17

(Bal la curte)

164. Sala de bal din palatul regal. Perechi de dansatori (Plan general).
165. Camera se apropie, parcurge roiul de dansatori.
166. Pe podium orchestra cîntă pentru dans (Camera panoramează). — Muzică!
167. Un flautist gras (Semidetaliu).
168. Doi generali privesc vîrtejul vesel.
169. Un general îşi şterge fruntea cu batista (Plan detaliu). — Ce căldură!
170. Al doilea general îşi şterge chelia. — Oho!
171. Primul general se uită la picioarele celor care dansează.
172. Drăgălaşe picioruşe de femeie dansînd. — Mii de trăznete, camarade, ce picioruşe!

* Cuvîntul este, în realitate german. Preluarea directă a unor termeni din limba germană constituie deseori (ca în cazul de faţă) ţinta ironiilor acelora care se îngrijesc de puritatea limbii cehe. *N.T.*

173. Primul general face cu ochiul.
174. Al doilea general îl face atent. — Pst, e Alteţa Sa!
175. Camera se înalţă de la picioruşe către chipul prinţesei Amálie.

176. Figura prinţesei Amálie, care în mod vădit nu ascultă ce îi spune cavalerul ei. Ochii ei străbat sala (Semidetaliu).
177. Camera panoramează: cavaleri şi diplomaţi în picioare, cei doi generali, ofiţeri şi curteni, pînă ce se opreşte pe un tînăr ofiţer.
178. Chipul tînărului ofiţer cu ochii pasionaţi. (Detaliu).
179. Ochii prinţesei Amálie. (Detaliu)
180. Prinţesa Amálie se opreşte din dans.

181. Mîna prinţesei dă drumul unei batiste de dantelă (Detaliu).
182. Batista zace pe parchet. (Detaliu).
183. Tînărul ofiţer se repede şi se înclină pînă la pămînt.
184. Mîna care ridică batista o strînge uşor (Detaliu).
185. Ofiţerul, cu o plecăciune, îi oferă prinţesei batista.
186. Prinţesa surîde. Ah!
187. Ia batista; uşoară atingere a degetelon (Detaliu).
188. Figura fermecată a ofiţerului. Ah!
189. Figura prinţesei. Mulţumesc, domnule.
190. Prinţesa îi întinde mîna ofiţerului.
191. Ofiţerul se înclină adînc şi îi ridică mîna să i-o sărute.
192. Buzele ofiţerului deasupra mîinii prinţesei (Detaliu).

Şi aşa mai departe. Într-un cuvînt, un decupaj regizoral ca lumea trebuie să obţină din acţiune vreo opt sute de imagini, iar scenaristul trebuie să-şi bată capul ca imaginile să fie mereu altele, să alterneze planurile de ansamblu cu detaliul, vederea de sus şi vederea de jos, camera o dată să se apropie, a doua oară să panorameze împrejur şi a treia oară să se ridice pe macara; iar uneori se căzneşte grozav să inventeze o imagine cum nu s-a mai văzut, de pildă o vedere prin urechea unui ac sau, din partea mea, o imagine cu camera căzînd din avion ca o bombă. Pînă aici poate duce ambiţia.

Ei, abia după această prelucrare subiectul iniţial este perfect pentru filmat şi merge în mîinile regizorului. Acum este

rîndul acestuia să propună la iuţeală să se schimbe acţiunea, dialogurile, ambianţa, episoadele şi mai ales ultima scenă care „nu este încă ceea ce trebuie"; e curios că ultima scenă nu este niciodată cea nimerită; veţi vedea că nici sfîrşitul lumii cîndva nu va reuşi şi va fi teribil de slab şi ar mai trebui refăcut încă de cîteva ori.

Acum se apropie implacabil momentul cînd filmul se va turna cu adevărat; sînt de-acum angajaţi actorii iar studioul este închiriat pe paisprezece zile; sînt programate zilele în care se construiesc decorurile şi zilele cînd se turnează; cu subiectul nu se mai poate face de acum nimic...

...desigur în afară de modificările care apar în timpul turnării. „Asta ar fi trebuit să fie altfel", se spune mai tîrziu. Sau „aici ar mai trebui să fie ceva". Şi se mai reface în mare grabă în prezenţa producătorilor, regizorului, actorilor şi oricui se află în clipa accea la bufetul studioului.

Filmul terminat constă apoi, în ceea ce priveşte acţiunea nouă şi conţinutul, mai ales din schimbările care s-au făcut în această ultimă clipă înfrigurată.

CONSTRUIM

Pentru ca să pricepeţi înţelesul glorios al cuvîntului „construim", trebuie să vă daţi seama de faptul că în cinematograful de astăzi aproape totul se turnează în studio. În primul rînd nu este atît de uşor să tragi dumnezeu ştie unde prin lume cabluri, reflectoare, cabina sonoră şi tot personalul necesar de la regizor, operator, actori şi secretară de platou şi pînă la oamenii de serviciu care transportă aparatele, se reped după crenvurşti sau aprind reflectoarele. În al doilea rînd, cu natura adevărată nu e chip să te înţelegi: uneori regizorul tocmai spune „turnăm" şi în clipa aceea un norişor acoperă soarele şi trebuie să se ia totul de la început; sau tocmai cînd se turnează scena unde Jan Kozina ară glia părintească începe să huruie un avion care se năpusteşte cu mult zel spre Plzen*; şi trebuie să se aştepte o clipă, se spune iarăşi „turnăm" şi în clipa aceea i se năzăreşte fabricii de ciment din Podolí** să sune prînzul. Cum vă spun, cu lumea reală sînt în film doar greutăţi; mai ieftin şi mai repede este să construieşti în studio o pădure fie chiar cu casă de vînătoare, moară şi rîu, vechile trepte ale castelului, hipodromul de la Chuchle***, străzi cu întreaga circulaţie, o

* Oraş în Cehoslovacia, capitală a regiunii Boemiei de Vest. *N.T.*

** Cartier industrial al Pragăi. *N.T.*

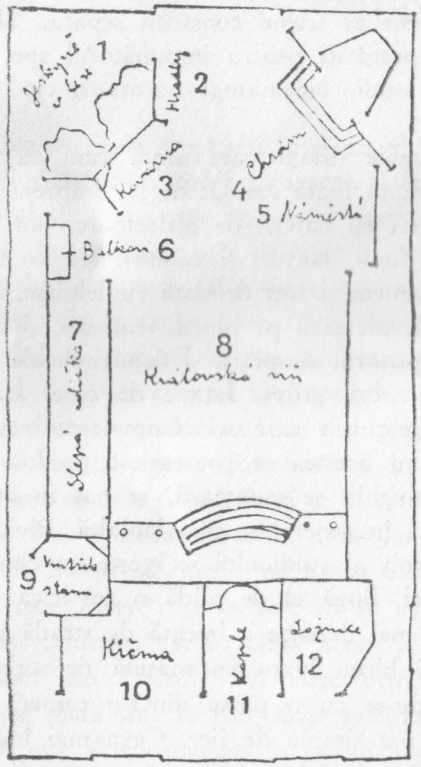
*** Cartier din Praga, în trecut loc de excursii şi de odihnă. *N.T.*

bătălie navală, gări cu locomotive, un răzor înflorit cu fluturi şi norişori albi, acoperişuri cu hornari şi tot ceea ce i s-ar putea năzări cuiva; nu există nimic ce n-ar putea fi construit mai bine şi mai veridic în studio. Iar cînd vă gîndiţi că într-un film cu preocupare faţă de faima sa sînt necesare douăzeci sau treizeci de ambianţe diferite şi socotiţi cît ar dura dacă fiecare decor ar trebui construit separat, abia în acel moment sînteţi pregătiţi pentru impunătorul spectacol pe care îl oferă un studio cinematografic atunci cînd în el se construieşte.

Imaginaţi-vă o hardughie uriaşă care arată cam ca un hangar pentru o aeronavă în toată regula; de jur împrejur se întind galeriile de iluminat cu baterii de reflectoare, din tavan atîrnă tot felul de funii, lanţuri şi cabluri, iar jos mişună vreo cincizeci de oameni şi toţi deodată rindeluiesc, bat cu ciocanele, înşurubează, pictează pe pînze, tencuiesc şi alte alea, în timp ce din vopsitorii, tîmplării şi depozitele de recuzită se aduc pereţi întregi, stîlpi, faţade de case, scări, gratii, copaci şi alte piese din care se compune universul nostru material, iar acum acestea se construiesc pe loc, se agaţă, se proptesc cu stinghii, se montează, se bat în cuie, se încleiază, se şprituiesc, în general se pun laolaltă. Pînă să vă dezmeticiţi, într-un colţ al studioului se iveşte un cimitir sătesc cu brazde şi cruci, lîngă el de pildă o curticică din Malá Strana cu cerdac, mai departe o bucată de stradă pietruită, apoi colţul unui birou luxos cu maşină de scris şi telefon, totul învecinîndu-se cu o parte dintr-o cameră de spital prevăzută cu un pat simplu de fier. Ceva mai încolo este doar o fereastră cu o perdeluţă înflorată, asta o fi camera unei fete; după care urmează scara castelului, apoi o mansardă (probabil pentru un poet), treptele către pod, şi; în sfîrşit, o porţiune de chei cu un felinar şi Hradčany* pictat,

* Cartier istoric din Praga, în jurul străvechiului castel — Hrad. *N.T.*

totul încheindu-se printr-o cămăruță îngustă. De fapt, principala iscusință a arhitecturii cinematografice este aceea de a înghesui în studio în același timp un număr cît mai mare de decoruri prevăzute în scenariu; nici n-ați crede ce labi-



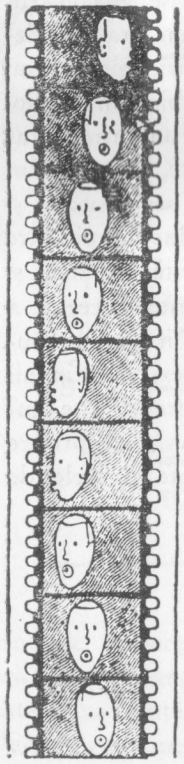
1. Peșteră în pădure;
2. Metereze;
3. Fierărie;
4. Biserică;
5. Piață;
6. Balcon;
7. Fundătură;
8. Sala tronului;
9. Interiorul cortului;
10. Circiumă;
11. Capelă;
12. Iatac.

rint de camere, străzi, curți, cotloane, coridoare, alcovuri, scări și balcoane intră într-un asemenea studio, mai ales cînd este bunăvoință și buget redus. La o așa-numită super-producție se risipește desigur mai mult spațiu și timp; acolo

trebuie să fie cel puțin o scenă care ocupă singură pînă la o sută de metri pătrați, iar interioarele au trei pereți întregi; dar aceasta, după cum spun, se întîlnește doar la filme mari și fastuoase. Gîndiți-vă pur și simplu că în hardughia aceea sînt făcute o mulțime de scenișoare mai mari și mai mici, de cotloane și fundale și că apoi, la turnare, operatorul cu camera și ajutoarele lui, regizorul cu actorii, secretara de platou cu decupajul, electricienii cu reflectoarele, microfonul și cablurile, bărbații în salopete, producătorii și diverșii chibiți se mută dintr-un colț în altul, turnează acolo scenele respective și apoi merg cu un decor mai departe.

Este adevărat, unele decoruri mai voluminoase se construiesc și sub cerul liber lîngă studio; de pildă, un oraș medieval, o ogradă sătească cu șoproane și grajduri, piața unui sat sau un cîmp de bătălie n-ar încăpea prea bine în studio. Și se construiește din scîndurele, șipci și ghips un întreg oraș de mucava, gol bineînțeles în partea din spate, se trag din studiouri cabluri și apoi se ocărește soarele și se turnează și afară tot la lumina arcului. Apoi, orașul rămîne în picioare alături de ograda sătească, pentru că nu merită dărîmat și se descompune cu încetul; înfățișarea este aceea a unei așezări după un atac aerian. În general, în spatele studioului există un fel de cîmp de ruine: grămezi de stinghii fără folos, decoruri vechi, ghips, recuzite sparte și alte gunoaie; cînd vă aflați deasupra lor aveți impresia că printre acele dărîmături sînt prăbușite și înmormîntate și stele de cinematograf stinse.

TURNĂM



— Ei, hai să turnăm, spune regizorul (cel în halat alb de lucru) cu resemnare.

— Ce e aici? întreabă un domn elegant, sulemenit cu cafeniu roşcat ca un crenvurşt fierbinte.

— Acesta e biroul dumneavoastră. Vom face în el scenele a treia şi a patruzeci şi una.

— Care mai întîi?

— Tot una e, să zicem a treia. Veţi sta la birou, cineva bate şi dumneavoastră spuneţi „Intră". Asta e tot. Acum să repetăm.

Domnul sulemenit se aşază la birou.

— Şi ce să fac?

— Puteţi scrie.

— Da' dacă n-am hîrtie!

Regizorul îşi frînge mîinile:

— Ei poftim! De ce nu are domnul Valnoha hîrtie! Domnilor, cînd spun birou de scris, trebuie să fie pe el şi hîrtie, nu? Domnu' Vojtišec, n-aţi mai văzut încă birou de scris? Aţi văzut? Şi era pe el hîrtie? Nu era? Păi de! Ei, puneţi nişte hîrtie să se poată repeta. Linişte, domnilor, se repetă!

În studio răsună bocănit de ciocane iar regizorul se înfurie:

— Ce mai e şi asta? Cînd spun linişte, să fie linişte! Cine tot bate?

— Trebuie să termine decorurile, explică o voce.

— Apoi să bată mai încet, explodează regizorul. Aici se repetă! Atenţiune!

Regizorul bate din palme.

— Domnul Molenda bate la uşă, domnul Valnoha ridică capul şi spune „Intră". Unde-i domnul Molenda?

— Aici, se aude dintr-un colţ, unde alt piele-roşie vopsit stă de vorbă însufleţit cu o duduie, care în mod vizibil n-are ce căuta aici. Ce să fac?

— Bateţi aici în uşă şi cînd domnul Valnoha spune „Intră" intraţi. Asta-i tot. Atenţiune, bateţi!

Domnul Molenda bate la uşă. Domnul Valnoha ridică capul şi...

— Stop, strigă regizorul. Trebuie să bateţi *delicat*. Foarte delicat şi cu şovăială. Hai, încă odată!

Ciocănit. Domnul Valnoha îşi înalţă capul.

—„Intră!"

— Stop, strigă regizorul — Foarte indiferent „Intră!"

— „Intră!"

— Ceva mai tare, ca să se audă după uşă! „Intră!"

— „Intră!"

— Cam aşa, vă rog: „Intră!"

— „Intră!"

— Acum merge. Încă odată domnilor; bateţi...

— „Intră!"

— Excelent! Luminile, domnilor! strigă regizorul spre tavan. Aşa, mai daţi! Mai multă lumină pe domnul Valnoha! Ce dracu, aprindeţi reflectoarele alea! Şi nu-mi luminaţi biroul! Pe domnul Valnoha, vă spun! Şi la fereastră trebuie să

fie lumină! Ce? N-aveți acolo reflector! Păi bagă-l odată, omule și nu ne mai ține...

Trece o jumătate de oră.

— Ei, cum e? întreabă fără chef domnul Valnoha de la birou, turnăm odată?

— Îndată. Dați-i drumul la arc! Și luminați-mi peretele acela. E bine? se întoarce regizorul către o spinare pașnică ieșind proeminentă de după o cameră.

— Strașnic, spune spinarea. Doar peretele din spate are prea multă lumină.

— Mai puțină lumină pe peretele din spate, vociferează regizorul. Bun!

— Splendid! se exprimă spinarea.

— Acum microfonul și să repetăm, strigă regizorul.

Doi bărbați împing un fel de spînzurătoare pe rotile, la capătul căreia se bălăngăne un mic obiect; este microfonul, legănîndu-se ușor peste capul domnului Valnoha plictisit la culme.

— Liniște, încercăm sunetul, strigă regizorul.

După care zbîrnîie un semnal din cabina de ascultare, sună un claxon și este liniște. Acum, s-au aprins beculețele roșii la ușile studioului, nimeni nu are voie să intre.

— Bateți, poruncește regizorul.

Ciocănit. Domnul Valnoha își înalță capul:

— „Intră!"

— Ei, cum a fost? — strigă regizorul.

Din cabina sonoră iese un tînăr și ridică din umeri. Aha, slab.

— Mai coborîți microfonul, poruncește regizorul. Și, domnilor vă rog, ceva mai tare. Încă odată. Bateți...

Domnul Valnoha înalță desgustat capul.

— „Intră!"

— Cum a fost acum? strigă regizorul.

Cel din cabina sonoră ridică dintr-un singur umăr.

— Putem să-i dăm drumul, oftează regizorul. Se turnează! Toată lumea afară din decor! Liniște!

Spinarea pașnică de la cameră ia o atitudine încordată. Zbîrnîie semnalul, se aude claxonul și se așterne o tăcere severă.

În fața domnului Valnoha țîșnește un tînăr, vîră o tablă neagră pe care scrie 27, strigă douăzeci și șapte și plesnește dintr-un fel de pocnitoare mare vărgată în alb și negru, după care dispare iute ca săgeata. Se aude doar zumzetul camerei.

— Ciocăniți, spune regizorul.

Domnul Molenda ciocănește delicat și cu șovăială la ușă.

Domnul Valnoha își înalță capul.

— „Intră!"

Camera bîzîie.

— Stop, strigă regizorul. Încă odată! După ciocănit trebuie să fie o clipă de pauză! Și ciocăniți ceva mai șovăielnic! Îi dăm drumul! Liniște!

Răsună claxonul și iar țîșnește tînărul cu tabla și pocnitoarea vărgată.

— Ciocăniți!

Domnul Valnoha își înalță capul.

— „Intră!"

Camera zumzăie cu hărnicie. Domnul Molenda intră.

— Stop, urlă regizorul. Fir-ar ai dracului să fie, cine a tropăit în spate?

Și în studio izbucnește una din micile furtuni.

Între timp, putem să ne uităm de jur împrejur în tăcere și pe neobservate. Domnul acela nervos, care tot țipă, este deci regizorul filmului, îl recunoașteți după halatul alb și după faptul că are voie să fumeze în studio. În apropierea sa mișună cu agilitate unul sau doi tineri în pulover; li se spune ajutori sau asistenți de regie, și au rolul de a veghea

să fie îndeplinite toate dispoziţiile regizorului, ca actorii şi alte recuzite necesare să fie la locurile lor şi ca ei înşişi să fie la îndemînă ori de cîte ori este nevoie de un paratrăznet, cînd ceva nu merge. Tot acolo e şi un om căruia i se spune

serviciul şi căruia i se încredinţează diverse misiuni mai mici, de pildă să ducă după regizor un scaun sau sticla de vermut. Acest mănunchi de oameni se cheamă statul major al regizorului; de el aparţine şi aşa-numitul *telefon,* adică persoana care anunţă în permanenţă la telefon: „Domnul regizor nu poate veni deocamdată... da, duduie, îi transmit" şi alte chestiuni; căci, după cum se ştie, niciodată nu este omul atît de des şi atît de insistent chemat la telefon, ca atunci cînd este mai ocupat.

Persoana aceea care şade sau stă în picioare în diverse poziţii în spatele camerei şi vîră în ea capul este cameramanul sau operatorul. I se spune, pe drept cuvînt, operator,

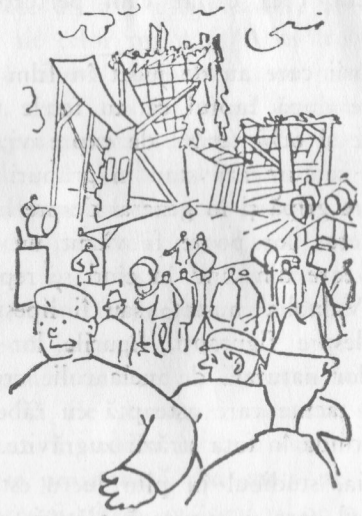
căci trebuie să aibă mîna de aur, ochiul sigur şi prezenţă de spirit cel puţin ca răposatul profesor Kukula şi Jedliča; pe lîngă asta, este tot atît de înconjurat de asistenţi ca şi marii chirurgi. Trebuie să fie în stare să turneze în orice poziţie: de pe burtă, în genunchi, şezînd pe cărucior sau înălţîndu-se pe macara; lipit cu ochii de cameră, întors spre lume cu partea oarbă a trupului, strigă ca domnul Valnoha să se întoarcă un pic încoace iar domnul Molenda să se ducă vreo zece centimetri mai departe, „aşa, splendid, şi mai multă lumină pe domnul Molenda, minunat şi băgaţi acolo pancrom, grozav, straşnic, acum îi putem da drumul", şi turnează astfel cu pasiune vreo opt sute de imagini, una după alta, fără să afle în viaţa lui despre ce este vorba de fapt în filmul acela. Treaba lui este să turneze imagini perfect luminoase; ce anume le uneşte în cursul acţiunii consideră el fără îndoială ca fiind o deşertăciune lumească şi o simplă iluzie şi amăgire; doar imaginile sînt ce sînt. Mai măreţ decît oricînd arată operatorul atunci cînd tronează cu aparatul său pe cărucior, la o imagine care se apropie; „daţi-i drumul!" — şi căruciorul porneşte, pe cînd operatorul ocheşte cu obiectivul, ferm şi nestrămutat, ca servantul de la mitraliera unui tanc în atac.

De cercul larg al operatorului ţine şi utilajul de iluminare. Aceasta se întinde atît în jurul secvenţei care se înregistrează, cît şi sus pe galerii şi constă din proiectoare de diverse mărimi; celor mici li se spune în intimitate junioare, cel mai mare se numeşte senior iar „obuzierelor" mari şi scurte, care aruncă lumina albastră a cerului li se spune cu indiferenţă arcuri. Cîndva se foloseau şi nişte reflectoare militare scoase la reformă care răspundeau la denumirea de hîrburi. Pe lîngă acestea mai există *spotlight* pentru lumina concentrată fin, reflectorul parabolic, pancromul care este un fel de canal luminos sau suliţa cu becuri, şi alte realizări, deservite de o ceată de maiştri de lumini în bluze albastre. Cînd regizorul

le strigă: „Alo, am nevoie de un efect de strălucire", va fi o scenă de noapte; dar cînd strigă: „Așa, acum luminați ca în Florida" acțiunea se va desfășura la lumina strălucitoare a zilei. Dacă trebuie iluminată întreaga scenă, lumina va fi de umplere; dacă trebuie luminat doar sectorul, lumina trebuie să se așternă pe el. „Revărsați acolo mai multă lumină de umplere și așterneți pe domnul Valnoha acel junior! Și băgați acolo masca să nu lumineze alături. Ei, ați pus negrul ăla?" Masca sau negrul înseamnă un ecran. „Peretele acela din fund îmi înghite lumina", se văicărește operatorul. „Înclinați atunci mai mult seniorul" strigă regizorul. „E bine?" „Splendid" strigă operatorul și freamătă de plăcere. „Atunci atențiune, acum repetiția de sunet" strigă regizorul și pocnește din palme.

Repetiția pentru sunet îl privește pe domnul acela care șade acolo în spate în cabina sonoră mobilă, căreia i se mai spune boxă sau colivie; domnul acela este sunetist, aruncător de sunete sau vrăjitor de sunete și are în față un pupitru cu tot felul de semnale, butoane și clape pentru amplificarea, mixajul sau atenuarea sunetului. Sunetistul dă în primul rînd semnalul pentru liniște; cum sună claxonul lui se închid toate ușile către studio și peste ele se aprinde beculețul roșu sau stopul; iar în studio se așterne liniștea, tulburată doar de faptul că cineva se mută de pe un picior pe altul și pentru asta este ocărît. Apoi are loc repetiția, în timpul căreia sunetistul în cabina lui urmărește sunetul și mișcă ba din butoanele sale, ba din cap, pentru că nu-i place cum sună. Este prea slab sau prea tare. Sau chiar, după cum se zice, hîrîit. Și trebuie să se mai adauge sau să se mai ia sau să se facă ceva cu microfonul, căruia i se zice micro sau girafă și care se bălăngăne pe spînzurătoarea rulantă peste capetele actorilor care vorbesc. Lîngă spînzurătoare stau asistenții de sunet și trag de fire, pentru ca microfonul să se rotească în permanență către actorul care vorbește. De aici, din această

girafă, sunetul merge mai întîi la cabina de sunet și abia de acolo în laboratorul de sunet, unde se mai amplifică prin diverse aparate, se înregistrează cu o celulă de seleniu și se fotografiază pe banda sonoră; în afară de asta se mai întîm-



plă ceva pe acolo cu nitrobenzol și alte forțe misterioase, dar asta n-am mai priceput, deși în repetate rînduri am spus cu viu interes și înțelegere „aha!".

În schimb, am priceput de ce întotdeauna la începutul turnării țîșnește tînărul în pulover, arată tabla cu numărul, strigă acel număr și apoi pocnește zgomotos cu pocnitoarea vărgată din lemn. Aceasta este pentru ca să se cunoască pe film a cîta scenă este și unde anume trebuie lipită cu precizie banda sonoră de cea optică, asta se face tocmai după acel clămpănit. Mai departe, apare pe acolo o doamnă, de obicei în salopetă, care se uită fără mare interes cînd la scenă, cînd în scenariu; i se spune secretară de platou iar

misiunea ei este să bifeze scena turnată și să noteze că domnul Valnoha avea pantaloni în dungi iar domnul Molenda pălărie moale; altfel s-ar putea întîmpla ca în imaginea următoare, care se va turna poate peste o săptămînă, să se ivească domnul Valnoha în pantaloni golf iar domnul Molenda cu gambetă, ceea ce ar cam perturba continuitatea acțiunii.

În sfîrșit, actorii care au de jucat în film se recunosc fie după costum, fie după faptul că au fețele vopsite pînă la roșu, guri violete și ochi teribil de expresivi; în majoritatea timpului în care se turnează stau în grupuri și vorbesc despre pescuit, despre gripă și în general despre lucruri din viața reală. În apropierea lor poate fi văzut un specialist cu o cutiuță de lemn care din cînd în cînd se repede și îi potrivește domnului Valnoha mustața sau îi lipește o sprînceană desprinsă. Cît despre figuranți, figurile lor sînt de obicei lăsate în starea lor naturală de melancolie cronică; altfel, ei formează pîlcuri tăcute care așteaptă cu răbdare să le vină rîndul de a se perinda în fața străzii zugrăvite.

Pe lîngă aceștia, studioul în plin lucru este înțesat și cu actori de la filmul care se turnează alături, cu diferiți spectatori pe care i-a atras, pe semne, inscripția „Intrarea străinilor strict interzisă", cu tot felul de personal ajutător, admiratori și admiratoare și alt popor de ambe sexe, care se împleticesc printre cabluri, se încurcă printre decoruri, fac să scîrțîie podeaua și sporovăiesc; în general, o astfel de zi în care se turnează este o mostră grăitoare care arată cît de puțină treabă are majoritatea oamenilor de pe acest pămînt.

Dacă se turnează sub cerul liber, sînt pe acolo mult mai puțini oameni, probabil, pentru că nu au cu ce să scîrțîie. Totul se petrece, de obicei, într-o zi urîtă de toamnă; la orizont se descompune un oraș medieval și un sat ceh de lemn printre maldăre de ghips și de stinghii; în mijlocul acestui haos dîrdîie de frig un pumn de actori, regizorul cu statul

său major, secretara de platou și alte cîteva persoane, așteptînd ca electricienii cu arcurile lor să plăsmuiască o zi strălucitoare de vară. Cu cîteva sute de metri în spate așteaptă sunetistul în cabina sa mobilă. „Îi dăm drumul", spune în sfîrșit regizorul; dar apoi trebuie să se aștepte pînă ce pe cerul tulbure trece un avion zumzăitor, urmărit de privirile pline de reproș ale celor prezenți. Apoi trebuie să se aștepte pînă ce-i alungă cineva pe băieții care joacă acolo, dincolo de gard, fotbal. Apoi trebuie să se aștepte să se liniștească puțin vîntul. Apoi actorii smiorcăiți și învinețiți își aruncă repede paltoanele și își bolborosesc cele cinci cuvinte. Din păcate, trebuie să se turneze din nou, pentru că în acest timp s-a prăbușit bubuind o parte din orașul medieval.

Iar omul care îi privește își înfundă mîinile mai adînc în buzunare și întrezărește cu melancolie deșertăciunea și efemeritatea acestei lumi.

După cum spun, mai bine se lucrează în studio; iar dacă în film trebuie să fie și natură, aceasta se turnează fără actori și se aduce în studio în chip de proiecție pe fundal. Pur și simplu se proiectează din spate pe pînză iar actorii joacă în fața acestei pînze, se leagănă pe o luntre sau merg în automobil printr-un peisaj în goană, care se perindă în viteză pe retroproiecție. Cel mult dacă se mai aduce și un ventilator, ca să nu lipsească nici adevăratul zefir natural.

— „Ei", spune regizorul, „acum îi dăm drumul".

CUM SE FACE DECI FILMUL

Chiar dacă lăsăm însă de o parte toată tehnica de care este nevoie la turnarea filmului, observăm, după ce am căscat gura şi ne-am mirat îndelung, că filmul se face, de fapt, altfel decît şi-ar închipui spectatorul de la cinema. De pildă, spectatorul crede că actorii joacă în film o anumită acţiune. Acesta este cel mai mare truc cinematografic. În realitate, actorii joacă doar secvenţe separate, chiar în ordine arbitrară; iar acţiunea coerentă prevăzută se compune din acestea abia la sfîrşit, la montaj. Actorul de film nu este purtătorul unei acţiuni, ci doar reprezentantul unei figuri; purtătorul acţiunii este de fapt regizorul filmului. Actorul de film nu pronunţă dialoguri, ci doar frînturi de dialog, care abia ulterior se lipesc laolaltă. Rareori spune într-o secvenţă mai mult decît o frază. Niciodată nu se poate transpune într-un rol ci doar într-o figură, pentru ca să o „ţină" în cele cîteva zeci sau sute de imagini separate şi necoerente de jumătate de minut sau un minut. Jocul actorului în film reprezintă pietricelele din care, ulterior, regizorul compune un mozaic coerent.

— Aşa, domnişoară, acum trebuie să vă înflăcăraţi şi să spuneţi: „Nu, niciodată" — zice regizorul.

Iar domnişoara se înflăcărează şi strigă:

— „Nu, niciodată!"

— Stop, spune regizorul. Bun! Acum să iluminăm şi îi dăm drumul.

Peste jumătate de oră este gata.

— Şi acum, domnişoară, plîngeţi pe înfundate, zice regizorul.

Iar domnişoara plînge pe înfundate.

— Stop, spune regizorul. Lumina şi daţi-i drumul!

— Numărul o sută douăzeci şi şapte, strigă tinerelul cu pulover şi îi clămpăne sub nas pocnitoarea.

Domnişoara plînge pe înfundate iar aparatul zumzăie.

— Stop, strigă regizorul. E în regulă!

Şi se merge mai departe. Se va turna, de pildă, scena în care domnişoara îl observă pentru prima dată pe acel pentru care plîngea pe înfundate la numărul o sută douăzeci şi şapte.

— Astăzi ne-a mers bine, se bucură regizorul, cînd seara numai că nu este scos din studio pe targă, epuizat de oboseală. Am turnat douăzeci de secvenţe!

Cele douăzeci de secvențe aleargă apoi pe pînză în cel mult zece minute; iar dintre ele majoritatea se taie uneori și se aruncă. Așa e munca aceasta.

Și părăsiți iluziile că iubita voastră stea de cinema a trăit cumva acele sărutări, lacrimi și priviri duioase cu care vă emoționează pe ecran. Da' de unde. Au fost doar scene. Iar dacă nu vreți să renunțați la iluzii, iarăși este bine; de ce ați privi tocmai la film cu un ochi mai critic decît la altă comportare umană!

ÎN STUDIOURI ȘI LABORATOARE

Mai există încă în cinematograful de astăzi multe lucruri primitive și imperfecte din punct de vedere tehnic. De pildă, performanțele actoricești trebuie încă să se joace, ca să zic așa, „manual"; încă nu s-a găsit mașina care să joace mai repede și mai economic, dar poate că va veni și asta mai tîrziu.

Ceea ce este însă jucat și turnat de mînă, ajunge apoi în niște mașini frumoase și perfecționate; în ele se introduce bobina turnată de film și apoi tot în ele se developează, se copiază și se fixează automat. După aceea filmul ajunge din nou în mîna omului la control tehnic; copiile prea luminoase sau prea întunecate se notează și se introduc în altă mașină care le corectează automat. Apoi, pe întreaga lungime se lipește banda optică și cea sonoră. Apoi filmul se lustruiește și nu mai știu ce. Într-un cuvînt sînt numai mașini tăcute și elegante în laboratoare luminoase de sticlă, mirosind ușor a chimicale și curate ca sala de operație dintr-o clinică; pe aici se mișcă pe tăcute oameni în halate albe, cu mănuși de ață pe mîini și derulează aceste benzi de peliculă transparente, lucioase, în cele mai delicate manipulări, — vă spun, laboratorul unde filmul se prelucrează este o adevărată minune a tehnicii față de studioul unde filmul se turnează. Ce să-i faci, munca omenească va rămîne probabil veșnic puțin haotică

și gălăgioasă și în general dramatică, legată degrabă și vacarm de tot felul, de sudoarea frunții și scrîșnetul dinților.

Dar din aceste laboratoare perfecte filmul iese într-o stare încă foarte nefinisată: deocamdată pe bobinele acelea scenele

sînt adunate una după alta, așa cum au fost turnate, claie peste grămadă, și trebuie să se meargă cu ele mai întîi la aparatul de proiecție unde se proiectează pentru prima dată pe ecran. În acest stadiu filmul arată cam așa:

Pe ecran se repede un tînăr cu pulover, vîră tabla cu numărul 27, strigă „Douăzeci și șapte", clămpănește cu pocnitoarea de lemn și dispare. Domnul Valnoha șade la birou și scrie. Se aude un ciocănit. Domnul Valnoha înalță capul.

— „Intră".

— Stop, răsună vocea regizorului. Încă odată! După ciocănit trebuie să fie o secundă de pauză...

Din nou se repede tînărul cu tabla, urlă „Douăzeci și șapte" și clămpănește cu pocnitoarea. La birou șade domnul Valnoha și scrie. Se aude un ciocănit.

— „Intră".

— Stop, clocotește vocea regizorului. Fir-ar al dracului să fie, cine a tropăit! Care bou...

După care se repede tînărul cu tabla, urlă: „O sută optzeci și cinci" și clămpănește cu pocnitoarea. Se proiectează un cap uriaș al domnișoarei Myriam Nekolová.

— „Nu, niciodată", spune capul.

— Stop!

— Strașnic!

Tînărul cu tabla strigă „O sută douăzeci și șapte" și clămpănește cu pocnitoarea.

Apare capul domnișoarei Myriam Nekolová.

— Plîngi, strigă vocea regizorului.

Din ochii domnișoarei Myriam Nekolová se revarsă o lacrimă grea.

— Stop, e bine!

— Stop, strigă acum regizorul adevărat în sala de proiecție. E voalat! Să se turneze din nou! Mai departe!

Și aleargă mai departe secvență după secvență cu table, pocnitori și strigăte; uneori copia nu este voalată, dar este cenușie sau palidă; uneori este atît de groaznică încît i se spune *omor;* uneori pe imagine apare fotografiat și microfonul sau reflectorul așa că și asta trebuie să se arunce. Cîte o scenă este mută și primește sunet ulterior — aceasta se cheamă postsincron. Într-un cuvînt, sînt abia acele pietricele din care se va construi filmul prin montajul brut, montajul fin și mixaj, postsincron și alte feluri de înlănțuire ca *fondu* prin închidere, prin neclaritate, supraimpresiune ori tăietură bruscă. Abia acum, cu foarfecă și lipici în mînă se va face din aceasta o acțiune coerentă și cît de cît curgătoare; și abia cînd se ajunge atît de departe încît să aibă cap și coadă, se

face constatarea sumbră: „Mda, acum trebuie să tai de aici douăzeci şi cinci de minute".

Şi mai vine şi producătorul şi propune să se mai scoată din dialoguri, că nu plac publicului.

Şi mai vine şi cenzura şi cere să se lase de o parte scena în care domnul Molenda o sugrumă pe domnişoara Myriam Nekolová.

Apoi se lipeşte încă odată totul la un loc, şi

cel mai mare
eveniment cinematografic
al sezonului

este, în sfîrşit, terminat

PREMIERA

Căci aşa se întîmplă în lumea cinematografului: totdeauna se turnează cel mai bun film al sezonului; în timpul turnării, producătorul societăţii „Alfa-Film" trezeşte temeri serioase că va plezni de mîndrie, pe cînd producătorii de la Beta-Film şi Gama-Film îngălbenesc, evident, şi bombănesc abătuţi că „mai vedem noi" şi aşa şi pe dincolo. Între timp Alfa-Film risipeşte prin lume ştiri despre felul cum decurge turnarea noii noastre superproducţii, care promite să fie succesul culminant al sezonului, şi expediază fotografii promiţătoare, interviuri şi note tuturor ziarelor, desigur doar despre stelele de cinema; căci producătorii şi financiarii filmului din modestie înnăscută preferă să evite publicitatea.

Este o lege nescrisă aceea, că nici un producător nu pune piciorul în studioul unde turnează alt producător şi ascultă ridicînd din umeri zvonurile despre cît de minunat va fi filmul sau cît de groaznică tîmpenie este. Doar se apropie şi ziua lui. Este ziua glorioasă şi aşteptată cu înfrigurare a premierei.

În sfîrşit, iat-o; în sfîrşit, se desfăşoară pe ecran ceea ce a dat atîta de lucru atîtor oameni, începînd cu autorul şi sfîrşind cu omul cu clacheta, de la maistrul de lumini la şeful reclamei; domnul Valnoha înalţă capul deasupra biroului, domnişoara Myriam Nekolová se înflăcărează şi strigă: „Nu, niciodată", totul merge de minune...

În sfîrşit, iată şi marea clipă cînd producătorul de la „Beta-Film“ se înclină către producătorul de la Gama-Film şi şopteşte:

— Cădere, nu-i aşa?

— Cădere!

CUPRINS

Prefaţă 5

CUM SE FACE TEATRU 9

Cuvînt înainte 11
Primele începuturi 13
Distribuţia 16
Regia 18
Lectura la masă 21
În sala de repetiţii 24
Următoarele repetiţii 27
Piesa se coace 29
Repetiţia generală 34
Ce se întîmplă mai departe 39
Montarea (de Josef Čapek) 47
Premiera 57
După premieră 68
Ghid pentru culise 70

CUM SE FACE FILM 89

Cum se face film 91
Scurtă, dar necesară expunere despre oameni . . 93
Vînătoarea de subiecte 95
Patru subiecte de film 98
De la subiect la scenariu 112
Construim 118
Turnăm 122
Cum se face deci filmul 132
În studiouri şi laboratoare 135
Premiera 139